SAPHIRS PROSASTIL

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät

der

Johann Wolfgang Goethe-Universität

zu Frankfurt am Main

Vorgelegt von

Siegfried Kösterich aus Hanau a. M.

1934

Referent: Prof. Dr. Franz Schultz
Korreferenten: Prof. Dr. H. Schwietering
Prof. Dr. G. Weil

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Februar 1934

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552326_0094

Der Wunsch, eine möglichst fruchtbare und offene Diskussion zur Klärung des Themas dieser Arbeit anzubahnen, lässt es zweckmässig erscheinen, den Standort des Verfassers mitzuteilen. Ich bin Jude und, seitdem ich politisch denke, Zionist. Ich habe als solcher von je her gerade in der kulturellen Seite der deutsch-jüdischen Symbiose ein für beide Teile gleich schwieriges Problem erblickt. Die vorliegende Arbeit will versuchen, einen kleinen Ausschnitt dieses Fragengebietes zu betrachten. Ich habe mich bemüht, den Sachverhalt nach bestem Wissen und Gewissen objektiv und ohne irgend welche weiteren Absichten zu erkennen und darzustellen.

Da die „Original-Classiker-Ausgabe“ von Saphirs Schriften (Brünn 1890 Karafiat) sehr selten ist und mir leider nicht zugänglich war, mußte ich mich mit einer verbreiteten Auswahl begnügen. Die Zitate beziehen sich daher stets auf M. G. Saphir. Ausgewählte Schriften. Classiker Ausgabe in 10 Bänden. 6. Auflage, Brünn und Wien 1871. Verlag Fr. Karafiat. Die Rechtschreibung der Zitate habe ich eines müheloseren Lesens willen dem heutigen Gebrauch angepasst, dagegen ist die Zeichensetzung unverändert geblieben.

Inhalt.

Vorwort. Seite

I. Kapitel: **Problemstellung.** 1

Die These von der Beeinflussung der deutschen Prosa durch jüdische Autoren 1 — Schwierigkeiten der Untersuchung 1 — Ueber den Begriff des Stils 2 — Die Frage des Ansatzpunktes 4 — Die Anfänge jüdischer Anteilnahme an deutscher Literatur 4 — Saphir als deutlichstes Beispiel für diese Untersuchung 6. —

II. Kapitel: **Biographische Skizze Saphirs** 6

Abstammung 6 — Muttersprache: Das Jiddische 7 — Religiöses Milieu 8 — Cheder-Unterricht 8 — Jeschibah-Studium 9 — Eintritt in den europäischen Kulturkreis 9 — Konflikte mit dem Vater 10 — Wendung zur Journalistik — Budapest 10 — Aufenthalt in Wien 11 — Jüdische Journalistik 11 — Aufenthalt in Berlin und München 12 — Taufe 12 — Endgültige Ansiedlung in Wien 13 — Ueberwindung Saphirs seit 1848 14 — Werke 14 — Popularität 15 — Bedeutung für die Journalistik 15 — Saphir im Urteil von Zeitgenossen und Literarhistorikern 16 — Zusammenfassende Charakterisierung 18.

III. Kapitel: **Zur Methodik der Stilbetrachtung.** 19

Ungeklärte Lage der gegenwärtigen Stilistik 19 — Relativität der einzelnen Stilmittel 19 — Wichtigkeit einer Erkenntnis der stilistichen Grundhaltung 20 — Stil als organische Einheit vielfältiger Kräfte 20 — Auswahl des Materials 21

IV. Kapitel: **Analyse des Saphirschen Prosastils.** 22

a) Grundkräfte. 22

Streben nach Wirkung 22 — Dialektik des Stils 22 — Artistisches, saloppes, drängendes Element 22 — Innere Spannung 23 — Originalitätssucht 23 — Gewollter Stil 23 — Rationale und irrationale Züge 24 — Andringlich 24 — Einbeziehung des Lesers 24 — Kokettieren mit dem Publikum 28 — Notwendigkeit des Publikums 28 — Gesprochene Rede 29 — Zusammenfassung 29

b) Wortsphäre. 30

Ueberwiegen der nominalen über die verbalen Teile 30 — Wortschatz 34 — Wortspiel 34 — Uneigentliches Zeugma 37— Neubildungen 38 — Alliterationen 41 — Motivisch verwandte Titel 41 — Parodierung von Zitaten 42 — Bildersprache und artistisches Element 42 — Umwandlung der Kategorien 47 — Adjektivierungen 47 — Bildersprache und Pathos 48 —

c) Satzsphäre. 50

Ueberwiegen der Parataxe über Hypotaxe 50 — Häufung und Antithese 53 — Hypotaxe 58 — Pausen 59 — Akzente 61 — Wortstellung 62 — Gesprochene Rede: Konversationsstil 64 — (Rhetorische Fragen 66 — Einbeziehung des Lesers 67 — Abrupter, asyndetischer Charakter 67 — Selbstironie 69 — Häufiges Abschweifen vom Thema 70) — Pathetisch-drängender Stil 71 — (Einbeziehung des Lesers 71 — Pathetische Häufung 71 — Pathetisch-rhetorische Fragesätze 73 — Abrupte, asyndetische Sprechweise 74) — Zusammenfassung 74 —

V. Kapitel: **Das Jüdische in Saphirs Stil.** 75

a) Einflüsse des Hebräischen. 76

Die verschiedenen Schichten 76 — „Gesprochene Rede" 77 — Pathetik 78 — Abruptheit 79 — (Propheten 79 — Talmud 80 — Abschweifen vom Thema 81) — Satzsphäre 82 — Antithese und Häufung 82 — Wortsphäre 84 — Akzente und Pausen 85 — Niggun 85 — Wortspiel 86 — Neubildungen 87 — Bildersprache 87 — Innere Diskrepanz 90 —

b) Einflüsse der Umgebung 91

Minderwertigkeitskomplex 91 — Unbedingtes Streben nach Wirkung 92 — Selbstironie 92 — Rhetorische Fragesätze 92

c) Spannungen. 93

Innerjüdische Spannungen 93 — Spannungsverhältnis Deutsch-Jüdisch 93 — Bevorzugung der an der Oberfläche liegenden Stilelemente 94 — Verhältnis zu Jean Paul 95.

VI. Kapitel: **Möglichkeiten einer Verallgemeinerung** 96

Urteile anderer Kritiker 96 — Stilmerkmale einiger jüdischer Autoren 97 — Das einmalig persönliche Moment 100 — Verständigungs- und Ausdruckssprache 101 — Die jüdische Assimilation an das Deutsche 101 — Deutsche Assimilation an Jüdisches 103 — Zur Ausbreitung jüdischer Stilelemente 104 — Aufgaben der weiteren Forschung 105 —

I. Kapitel: Problemstellung.

Die jüngste deutlich erkennbare Strömung innerhalb der deutschen Literaturgeschichte ist unter anderem durch eine weitgehende Ablehnung alles dessen charakterisiert, was als jüdisch angesehen wird. Man ist vielfach der Ansicht, daß jüdische sowie von Juden abstammende Dichter und Schriftsteller einen nicht nur quantitativ übermässig grossen sondern auch vor allem qualitativ abzulehnenden Einfluß auf die deutsche Literatur der letzten Jahrzehnte ausgeübt haben. In diesem Zusammenhang wird sehr häufig die Meinung vertreten, daß vor allem der deutsche Prosastil sich durch die Wirkung jüdischer Autoren in sehr ungünstiger Weise verändert wenn nicht gar zersetzt habe. Zur Veranschaulichung derartiger Behauptungen wird dann auf den in hohem Masse von Juden beeinflussten Zeitungsstil verwiesen, der im Feuilleton seine stärkste Ausprägung gefunden hat. Auch die Romanliteratur wird zum Beleg herangezogen, besonders insofern sich in ihr jener feuilletonistische Zeitungsstil wiederfindet. Als besonders fortgeschritten in dieser Entwicklungsrichtung könnte beispielsweise Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz" genannt werden. Ohne Zweifel handelt es sich hier um sehr tiefgehende Probleme der deutschen Literatur- und Kulturgeschichte überhaupt, die durchweg noch der wissenschaftlichen Bearbeitung harren. Das Feld ist so groß, und die Verhältnisse liegen so verwickelt, daß zu einer befriedigenden Klärung aller Fragen eine sehr ausgedehnte Forschung notwendig sein wird. Hier soll der Versuch unternommen werden, in engem Rahmen einen ersten Blick auf das Problem der Beeinflussung des deutschen Prosastils durch jüdische Schriftsteller zu werfen.

Von den deutschen Literarhistorikern hat sich meines Wissens noch keiner mit irgendwie eingehenden Untersuchungen über diesen Gegenstand befasst. Das Fehlen solcher wissenschaftlichen Bemühungen, an die anzuknüpfen wäre, lässt die vorliegende Arbeit als ein grosses Wagnis erscheinen. Eine ganze Reihe von Schwierigkeiten stellen sich ihr in den Weg. Es wäre zunächst die Frage aufzuwerfen, wie es denn heute überhaupt mit der stilkritischen Forschung innerhalb der deutschen Literaturwissenschaft bestellt ist. Seitdem die alte Schulstilistik, die in Richard M. Meyers Handbuch[1*]) ihre Krönung gefunden hatte, wohl durchweg als nicht mehr neueren Anschauungen gemäss empfunden wird, hat sich noch keine andere Betrachtungsweise allgemeine Anerkennung erringen können. Trotz vieler Fortschritte im einzelnen scheint die heutige Stilistik von einer auch nur irgendwie einheitlichen Methodenlehre weiter denn je entfernt zu sein.

[1]) Richard M. Meyer, Deutsche Stilistik. München 1906.

Hierüber wird noch an anderer Stelle gesprochen werden müssen. Dann aber eröffnet sich einer Untersuchung über den jüdischen Einfluss auf den deutschen Prosastil ein so unerschöpfliches Material, daß im Rahmen dieser Arbeit nur ein ganz winziger Bruchteil davon in Betracht gezogen werden kann. Denn erstens müsste man, um wirklich zu endgültigen Ergebnissen gelangen zu können, den Stil sämtlicher jüdischen Dichter und Schriftsteller seit der Emanzipation bis auf den heutigen Tag untersuchen, und dazu gehört wohl eine überraschend grosse Zahl von Autoren. Zweitens aber wären zum Vergleich auch alle gleichzeitigen deutschen Schriftsteller und Dichter, d. h. die gesamte deutsche Literatur seit Lessing stilkritisch zu betrachten. Dieses könnte jedoch nur in langjähriger mühevoller Arbeit erreicht und soll mit der vorliegenden Untersuchung in keiner Weise erstrebt werden. Ein anderes schwerwiegendes Bedenken besteht darin, daß der Begriff eines irgendwie stammesmässig gebundenen Stils schlechthin noch durchaus umstritten ist. Es scheint noch keineswegs ausgemacht zu sein, in welchem Verhältnis der Stil eines Schriftstellers zu seinen nationalen, stammesmässigen, bildungsmässigen und erlebnishaften Bedingtheiten steht. Daher wird man mit irgendwelchen vorschnellen Verallgemeinerungen äusserst vorsichtig sein müssen.

Wenn dennoch allen Schwierigkeiten und Bedenken zum Trotz ein Verstoss in dieses Neuland gewagt wird, so sind dafür vor allem zwei Gründe massgebend. Erstens verdient die Frage der Beeinflussung des deutschen Prosastils durch jüdische Autoren gerade im Zusammenhang mit der neuen Entwicklung des zeitgenössischen Schrifttums und Geisteslebens überhaupt ein ganz besonderes Interesse. Dann aber braucht man keineswegs unter allen Umständen die Notwendigkeit einer absolut gesicherten theoretischen Basis für derartige Untersuchungen als conditio sine qua non anzunehmen. Im Gegenteil können gerade durch eine von theoretischen Skrupeln freie Forschung, sofern sie nur methodisch einwandfrei zu Werke schreitet und vor allem in streng philologischer Weise stets das hic et nunc betont, brauchbare Ergebnisse erzielt und dann umgekehrt von hier aus neue Erkenntnisse für theoretische Vorfragen gewonnen werden.

Immerhin erscheint, ohne daß damit irgend welchen bestimmten Ergebnissen vorgegriffen werden soll, das Suchen nach einem jüdischen Stilelement in der deutschen Prosa auch bereits a priori gerechtfertigt. Man kann dabei von einer einfachen Überlegung ausgehen. „Stil" ist nichts Willkürliches sondern ergibt sich mit Naturnotwendigkeit aus der gesamten Persönlichkeit und Geisteshaltung eines Schriftstellers. Dagegen wird oft der Einwand erhoben, daß jemand seinen Stil sehr wohl willkürlich abändern und verstellen, vor allem aber, daß er sich sehr häufig fremde Autoren zum Vorbild genommen haben und diese eifrig nachahmen könne, infolgedessen die Vorstellung eines „persönlichen" oder ganz zwangsläufigen Stils doch durchaus fraglich bleiben müsse. Dem muß gegenüber gehalten werden, daß unter Stil ja die Gesamtheit der Erscheinungsformen bei der Sprachgestaltung eines Menschen zu verstehen ist. Also sind auch und gerade die kleinen „unwichtigen" Züge zu beobachten, Züge, denen der Schreibende selbst wohl kaum Beachtung schenkt, die er schwerlich von

anderen übernommen haben wird und die gerade deshalb ganz besondere Aufmerksamkeit verdienen. Aber auch wenn bei einem Autor starke stilistische „Entlehnungen" und „Anleihen" anderswoher feststelbar sind, so ist damit noch nicht das geringste gegen das „persönliche" Moment des betreffenden Stils ausgesagt. Jeder Mensch steht in einer geschichtlichen Entwicklung, und es ist daher nicht mehr als natürlich, daß der eine vom anderem „übernimmt". Daraus aber folgern zu wollen, der Stil könne deshalb nichts Sicheres über die besondere und einmalige Persönlichkeit aussagen, ist grundfalsch. Schliesslich ist doch an sich eine schier unbegrenzte Möglichkeit des Entlehnens denkbar. Das Aufschlussreiche für die Persönlichkeit des betreffenden Autors ist gerade darin zu erblicken, welche Vorbilder er nachzuahmen sucht und welche nicht. Der Stil ist nur sprachliche Erscheinungsform der gesamten charakterlichen und geistigen Einheit eines Menschen, somit einmalig und notwendig, nicht aber auf die Dauer und nach Belieben veränderlich und bestimmbar. Hier könnte der Einwand erhoben werden, daß einem vollständigen Sichausdrücken der einmaligen Persönlichkeit im Stil deshalb klare Grenzen gezogen seien, weil ja bereits in den Möglichkeiten, Regeln und Traditionen der Sprache an sich mehr oder weniger feste Ausdrucksformen vorgezeichnet sind. In der Tat ist in der Sprache das Vorhandensein ganz bestimmter Normen — in grammatischer Hinsicht leichter, in stilistischer Hinsicht schwerer — zu erkennen. Daher kann der Stil eines Autors stets nur ein Kompromiss zwischen dem ihm eigenen persönlichen und einmaligen Formprinzip und Gestaltungswillen und der sprachlichen „koine" sein, in der er seine Gedanken ausdrückt. Aber auch wenn man diese Abstriche gemacht hat, bleibt immer noch mehr als genug übrig, um bei Anwendung geeigneter Methoden in dem Stil eines Schriftleiters seinen Charakter und sein Wesen zu erkennen. Es müssen sich also die menschlichen Verschiedenheiten der einzelnen Autoren in ihrem Stil wiederspiegeln. Nimmt man nun an, daß — ohne auf irgendwelche Rassenprobleme einzugehen — rein empirisch gesehen die Juden eine irgendwie historisch geformte und bedingte Gruppe sind, die sich in erkennbaren Wesenszügen von den Deutschen unterscheidet, — und diese Annahme darf wohl hier ohne weiteren Beweis als begründet gelten — so kann daraus auch die Erwartung gefolgert werden, dass sich diese Verschiedenheit entsprechend in stilistischen Erscheinungen zeigen muss. Wenn rein empirisch festgestellt werden könnte, dass der Stil vieler jüdischer Autoren auffallender — von der im Deutschen allgemein üblichen Sprachnorm abweicht als der deutscher Autoren, wobei die Schwierigkeit einer genaueren Kenntlichmachung der „Norm" einmal ganz unberücksichtigt bleiben soll, so wäre dies theoretisch auch garnicht anders zu erwarten. Schliesslich ist ja der deutsche Stil, um mich einmal dieses Ausdruckes zu bedienen, gerade von den hervorragendsten deutschen Dichtern und Schriftstellern geschaffen worden und muß daher in hohem Masse für deutschen Charakter und deutsches Wesen kennzeichnende Züge wiederspiegeln. Es ist daher nicht mehr als natürlich, daß der persönliche Stil, den wir einen Kompromiss zwischen Sprachnorm und persönlichem Gestaltungswillen genannt haben, bei deutschen Autoren weniger von der

„Sprachnorm" abweichen wird als bei jüdischen, für deren eigentümliche Stilformen die hebräische Literatur zum Vergleich herangezogen werden müsste.

Es sei jedoch ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die hier kurz vorgetragenen Gedanken nicht den Gang und die Richtung der folgenden Untersuchungen bestimmt haben, sondern daß sie im Gegenteil aus dem Verlauf der praktischen Beschäftigung mit den Problemen und aus den sich daraus ergebenden Resultaten hervorgegangen sind. Das bei dieser Arbeit angewandte Verfahren war durchaus induktiv. Mit den vorstehenden theoretischen Ueberlegungen soll nicht der Eindruck erweckt werden, als ob es sich hier um eine Deduktion handele.

Wenn nun der Versuch einer Betrachtung des jüdischen Stilelementes in der deutschen Prosa unternommen werden soll, so ist dieses in Anbetracht der erwähnten Fülle des Materials und der methodischen Schwierigkeiten zunächst nur an einem beispielhaften Einzelfalle möglich. Wenn es dieser Arbeit gelingen sollte, an einem Einzelfall zu gesicherten Ergebnissen zu gelangen, ist damit wenigstens eine Grundlage für weitere Forschungen gelegt. Zuerst muß die Frage geklärt werden: an welcher Stelle ist der günstigste Ansatzpunkt für eine Erkenntnis des vorliegenden Problems zu suchen? Dabei wird nicht nur der zu studierende Fall möglichst klar und einfach gelagert sein müssen, sondern von ihm aus sollen sich auch weitere Gesichtspunkte für künftige Forschungen gewinnen lassen. Er muß also besonders krass und auffallend sein. Unter diesen Umständen ist es nicht zweckmässig, einen Schriftsteller unserer Generation auszuwählen. Man wird vielmehr zu den Ursprüngen und Quellen dieser Stilrichtung zurückzugehen haben, also in die Zeit des ersten Auftretens jüdischer Schriftsteller in der deutschen Literatur; denn es ist selbstverständlich, daß seitdem eine mehr oder weniger weitgehende gegenseitige Beeinflussung deutscher und jüdischer Autoren auch gerade auf stilistischem Gebiet stattgefunden hat. Eine ganze Anzahl ursprünglich vorwiegend jüdischer Stileigentümlichkeiten finden sich heute ohne weiteres in Werken rein deutscher Autoren. Es ist daher methodisch am zweckmässigsten, das Problem an der Literatur jener Zeit zu studieren, in der zum ersten Mal ein erkennbarer jüdischer Einfluss festgestellt werden kann.

Als Wegbereiter der jüdischen Assimilation an die deutsche Kultur ist Moses Mendelssohn zu betrachten. Er trat als erster aus dem traditionellen Ghetto-Judentum in die Welt des westeuropäischen Kulturraums, ohne deswegen sein überliefertes Judentum aufzugeben. Sein epochemachendes Werk war die Uebersetzung des Pentateuch. Bei engster Anlehnung an den Urtext wurde hier den Juden zum ersten Mal ein Werk in reinstem Rokokodeutsch an die Hand gegeben, das eine ausserordentliche Verbreitung fand und bald das Buch war, aus dem die Juden die deutsche Sprache erlernten.[2]) Nicht viel später traten nun auch — fast durchweg in enger Berührung mit Mendelssohn — eine Reihe von Männern auf, die sich als Dichter, Schriftsteller und Essaysten an der zeitgenössischen Literatur beteiligten. Zu ihnen zählen die wenig bedeu-

[2]) Goedeke, Grundriß, 3. Aufl. Bd. IV, 1 S. 484 ff.

tenden Dichter Moses Ephraim Kuh und Isachar Falkensohn Behr, der Berliner Arzt und Professor der Philosophie Marcus Herz und der Theaterkritiker Leo Gomperz, David Friedländer, der sich vornehmlich auf dem Felde der jüdisch-religiösen Reformbewegung betätigte, der vielseitige Schriftsteller und Gelehrte Lazarus Bendavid, der merkwürdige Moses Dobruska, sowie schliesslich die drei berühmten „Anregerinnen", Dorothea Veit-Schlegel, Rahel Varnhagen-Levin und Henriette Herz. Nur diese drei sind ausser Mendelssohn in die deutsche Literaturgeschichte eingegangen. Trotzdem könnte man eine Untersuchung des Stils jener ersten Generation verlangen. Dagegen sprechen jedoch eine ganze Reihe von Gründen.

Aufgabe dieser Arbeit ist die Betrachtung der Prosa. Dadurch scheiden von vornherein Moses Ephraim Kuh, Isachar Falkensohn Behr und Moses Dobruska aus. Sie alle haben keinerlei nennenswerte Prosaschriften in deutscher Sprache hinterlassen. Das gleiche gilt — mit der Einschränkung von Dorotheas Roman „Florentin", wobei im übrigen noch sehr die redigierende Hand Friedrich Schlegels zu berücksichtigen wäre — für die drei Anregerinnen. Marcus Herz und Lazarus Bendavid waren vornehmlich philosophische Schriftsteller. Von Herz käme lediglich ein satirisches Essay, von Bendavid ein einziger Roman in Frage. Gomperz hinterliess nur einige kritische Untersuchungen. Friedländer lagen schriftstellerische Ambitionen gänzlich fern. Ihm kam es allein darauf an, für seine Reformidee zu werben und wissenschaftlich zu arbeiten. Daher ist auch seine Prosa für die beabsichtigten Untersuchungen nicht geeignet. Wenn die folgenden Betrachtungen überhaupt einen Sinn haben sollen, so kann es sich in erster Linie nur um eine bewusst aus künstlerischen oder wenigstens schriftstellerischen Absichten heraus gestaltete Prosa handeln und nicht um eine mehr oder weniger konventionelle Mitteilungssprache oder ein wissenschaftliches Idiom, wie es beispielsweise für philosophische Abhandlungen üblich ist .Das muß die selbstverständliche Voraussetzzung von allem sein. Auf Grund dieser Überlegungen sind hier ebenso Mendelssohns Philosophische Schriften auszuscheiden. Schliesslich wäre noch ein Weiteres zu berücksichtigen. Es ist nicht zu erwarten, daß ein Schriftsteller, der gerade eine Sprache gelernt hat und jetzt mit selbständigen Arbeiten beginnt, dieser Sprache gegenüber bereits die nötige Freiheit besitzt. Seine Bemühungen werden im Gegenteil darauf hinauslaufen, sich möglichst streng an die Regeln und üblichen Ausdrucksweisen zu halten. Auf eine freie, persönliche, individuelle Sprachgestaltung wird er weitgehend verzichten müssen. Er ist notwendig bis zu einem gewissen Grade befangen. Man muß sich klar machen, daß es für Mendelssohn sowohl für die „erste Generation" ein Ereignis war, in reinem Deutsch schreiben zu können Eigenwillige, unbefangene Sprachgestaltung wird man bei ihnen nicht erwarten dürfen. Das änderte sich erst mit der folgenden Generation eines Heine, Börne und Saphir. Zwar hörten auch diese in ihrer Jugend noch sehr viel Jüdisch-Deutsch, doch traten sie der deutschen Sprache schon ganz anders gegenüber. Für sie war ein deutschschreibender Jude keineswegs mehr eine staunenswerte Erscheinung. Man empfand nicht länger eine Verpflichtung zu besonderer Vorsicht, seit die vorhergehende Generation den Bann gebrochen hatte. Deshalb wird der Stil gerade dieser

Generation für unsere Untersuchung besonders aufschlussreich sein können. Hier liegen die Anfänge dessen, was man ein erkennbares jüdisches Stilelement in der deutschen Prosa nennen kann.

Für die folgenden Studien erscheint es am zweckmässigsten, den Prosastil Saphirs auszuwählen. Bei ihm liegen die Erscheinungen am deutlichsten zutage. Saphir stammt, wie noch zu zeigen sein wird, aus rein ostjüdischem Milieu, seine Muttersprache war das Jiddische, er genoß die denkbar vollkommenste hebräische Erziehung und beherrschte die gesamte hebräische Literatur, während er erst im Alter von ungefähr 17 Jahren begann, die deutsche Sprache zu erlernen. Persönlich war er ein unbedeutender Mensch mit geringem geistigen Eigenleben und keiner echten Selbständigkeit. Man könnte ihn einen Reflektor nennen, der unendlich viel von aussen Kommendes, vor allem aber das Ererbte und in der Jugend erworbene, widerspiegelt. Bei ihm sind die verschiedenen Bildungselemente auf den ersten Blick zu erkennen. Sie haben so gut wie keinen Einschmelzungsprozess durchgemacht. Aus diesen Gründen wird man wenn irgendwo gerade bei Saphir auf eine Erkenntnis spezifisch jüdischer Stileigentümlichkeiten hoffen dürfen. Saphir ist meines Wissens der krasseste Fall, wo unzweideutig jüdische Stilelemente nachgewiesen und in ihren unmittelbarem Zusammenhang mit der hebräischen Literatur eingeordnet werden können. Daher soll nun durch eine Einzeluntersuchung über den Saphirschen Prosastil ein erster Versuch zur Aufhellung des Problems der besonderen Gestaltung des deutschen Prosastils durch jüdische Autoren gemacht werden. In einem Schlusskapitel kann dann wenigstens die Frage aufgeworfen werden, inwieweit sich die gewonnenen Ergebnisse verallgemeinern lassen, was die weitere Entwicklung gewesen ist, und in welcher Richtung sich eine eingehende Forschung bewegen müsste.

II. Kapitel: Biographische Skizze Saphirs.

Zum besseren Eindringen in den zu betrachtenden Stil erscheint es zweckmässig, zunächst einen knappen Ueberblick über die wichtigsten Lebenumstände des Schriftstellers zu geben. Manche stilistische Besonderheiten können erst im Hinblick auf die Persönlichkeit des Autors richtig verstanden und eingeordnet werden. Eine knappe Darstellung von Saphirs Leben dürfte ausserdem deshalb erwünscht sein, weil über die Wirksamkeit dieser für die deutsche Literaturgeschichte der Biedermeierzeit so überaus aufschlussreichen Gestalt meines Wissens keine einzige neuere wissenschaftlich kritische Würdigung existiert. Natürlich ist es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, etwas zu liefern, das über eine gedrängte Zusammenstellung von Daten und Urteilen wesentlich hinausgeht. Anspruch auf endgültige kritische Sichtung und Durchdringung des biographischen Materials kann daher nicht erhoben werden.

Moritz (ursprünglich Moses) Gottlieb Saphir (1795-1858) stammte aus einem rein ostjüdischen Milieu. Er wurde zu Lovas-Berény, einem Dorfe bei Budapest geboren.[3*]) Der Name Saphir wurde von dem Großvater

[3]) Als wichtigste Quelle vgl. Wurzbach, Biogr. Lex. v. Oesterreich. Wien 1874. Bd. XXVIII. S. 212—233. Ferner der dithyrambische und von S. selbst inspirierte Aufsatz Levitschniggs im „Album der österreichischen Dichter". Neue Folge. Wien 1858.

gewählt, als die in den Habsburger Landen wohnenden Juden unter Joseph II. deutsche Familiennamen annehmen mussten. Saphir selbst berichtet hierüber in einer launigen Anekdote.[4*]) Sein Vater war wie die meisten Juden jener Gegend ein Handelsmann. Weithin durch seinen knappen, schlagfertigen Witz bekannt und durch seine Wohlhabenheit geachtet, brachte es dieser zu dem Amt eines Vorstehers sämtlicher jüdischen Gemeinden des Stuhlweissenburger Komitates und des Oberlandessteuereinnehmers für die Abgaben der Juden an die kaiserliche Kasse.[5*]) Die Mutter Charlotte, geborene Brüll, die in Pressburg aufgewachsen war, starb in jungen Jahren.

Der leicht beeindruckbare Knabe wuchs in einem jener Geschichtsabschnitte heran, da unter schweren Kämpfen und Erschütterungen eine alte Staats- und Lebensordnung einer neuen das Feld räumen musste. Wie so viele sozialen Verhältnisse erfuhr auch die Lage der Juden mit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts den ersten Anstoss zu einer Neugestaltung. Unter der Regierung Josephs II. sowie unter dessen Nachfolger Leopold II. bahnte sich wenn auch keineswegs ohne Widerstände und Rückschläge eine rechtliche Gleichstellung der österreichischen Juden an. Immerhin handelte es sich dabei um sehr langwierige und im einzelnen für die davon Betroffenen oft unangenehme Vorgänge; denn mit der rechtlichen Verbesserung der jüdischen Lage ging keineswegs auch eine moralische Emanzipation Hand in Hand. Ohne ein Wissen von diesen einschneidenden Erlebnissen seiner frühen Jahre sind das krankhafte Minderwertigkeitsgefühl und dessen Kompensation in dem fast beispiellosen Hang zur unermüdlichen Verhöhnung alles Erreichbaren aber auch die ätzende Selbstironie des viel verurteilten Prototyps aller Skandaljournalistik nicht zu verstehen.

Die Sprache der Juden jener Länder war wie auch heute noch das Jiddische.[6*]) Man bediente sich seiner im Hause, in der Konversation, beim Unterricht wie bei der Diskussion. Für den schriftlichen Gebrauch wurde von den Männern das rabbinische Hebräisch bevorzugt, während die wenig gebildeten Frauen in ihren Briefen die ihnen vertrautere Umgangssprache schrieben. Als Literatursprache wandte sich das Jiddisch der damaligen Zeit vor allem an Frauen und die viel seltener des Hebräischen unkundigen Männer. Dieses vermutlich schon im Hochmittelalter in der Rhein-Mosel-Donau-Gegend entstandene in seinen Grundzügen deutsche Idiom breitete sich mit der Wanderung der Juden während des 14. und 15. Jahrhunderts in Böhmen und Polen aus. Von der unmittelbaren Berührung mit deutschsprechender Bevölkerung abgeschnitten, bildete sich nun eine stark mit hebräischen, aber auch slawischen Elementen durchsetzte Sprache aus, die schon nach kurzer Zeit eine charakteristische Volksliteratur hervorbrachte. Im Laufe der nächsten Jahrhunderte weitete sich das jiddische Sprachgebiet sowohl nach Südrussland wie nach dem Baltikum hin aus. Heute wird diese Sprache von ca. 6 Millionen Menschen in allen

---

[4]) Vgl. S. S. VII, 36. Nach Wurzbach soll sich diese Geschichte mit dem Vater zugetragen haben. Ob S. sie seinem Großvater zuschreibt, um nicht allzusehr als homo novus zu erscheinen?

[5]) Vgl. Wininger, Jüdische Nationalbiographie. Cernauti 1924 ff Bd. V. 368–370. Nach der oben zitierten Stelle bei S. soll der Großvater Steuereinnehmer gewesen sein.

[6]) Vgl. Encyclopaedia Judaica. Berlin IX, 112 ff. Daselbst ausführliche Literaturangabe.

osteuropäischen Ländern, aber auch in England, Amerika und Südafrika gesprochen. In Deutschland selbst fand das Jiddische, das sich hier in mancher Hinsicht dialektmässig von dem im Osten gesprochenen Idiom unterschied, zu Beginn des 19. Jahrhunderts sein Ende. Es fiel der mit Mendelssohn einsetzenden Aufklärung und der Zerstörung des traditionell-religiösen Lebens zum Opfer. Man betrachtete es damals mit der für den Rationalismus typischen Unkenntnis historischer Tatsachen als ein „verderbtes" Deutsch. Noch heute haben sich in den Resten der einstmals starken jüdischen Landgemeinden Südwestdeutschlands ansehnliche Spuren davon erhalten. [7*]) Es mag darauf hingewiesen werden, daß noch Heine und Börne in ihrer Jugend durchaus mit dieser Sprache vertraut waren, und daß sich an zahlreichen Stellen ihres Prosastils unverkennbare Einflüsse davon zeigen. [8*])

Die äusseren Lebensformen von Saphirs Gemeinschaft waren durch die Ueberlieferung der jüdischen Religion fest bestimmt und in jeder Beziehung scharf umrissen. Hier sind diese nur insoweit von Interesse, als durch sie besondere sprachliche Erlebnisse vermittelt wurden. Dafür kommt vor allem die hebräische Liturgie in Frage, die sehr umfangreich ist und im täglichen Leben des orthodoxen Juden eine bedeutende Rolle spielt. Daß Saphir bei seiner im Folgenden kurz zu skizzierenden Erziehung die hebräische Liturgie vollkommen beherrscht und sie teilweise auswendig gekannt haben muß, steht außer Zweifel. Eine Charakterisierung ihres Stils wird später gegeben werden.

Ueber die ersten Studien des jungen Saphir kann als sicher angenommen werden, daß er in seinem Heimatdorf naturgemäß denselben Anfangsunterricht erhielt wie seine sämtlichen Kameraden. Er wurde also wohl mit vier Jahren in das sogenannte „Cheder", die jüdische Elementarschule des Ostens, geschickt, wo man die Zöglinge an Hand der Bibel mit der hebräischen Sprache vertraut machte, um sie aber auch alsbald in die Kommentatoren und einfacheren religiösen Werke einzuführen. [9*]) Schon früh beschäftigte sich der sehr begabte Junge mit dem Talmud. [10*]) Bei seinem

[7]) Ich selbst habe über 250 derartiger heute noch gebrauchter Worte und Ausdrücke gesammelt und hoffe, diese einmal an anderer Stelle mitteilen zu können. Ferner sei noch auf die große Zahl jiddischer Ausdrücke hingewiesen, die sich im Rotwelsch findet; vgl. hierzu L. Günther, Die deutsche Gaunersprache, Leipzig 1919.

[8]) Als sehr charakteristisches Beispiel für den damals durchaus noch nicht ausgestorbenen Gebrauch des deutschen Jiddisch vgl. den Brief von Heines Onkel Salomon aus Hamburg (abgedruckt in „Heine-Reliquien", ed. Maximilian v. Heine. Geldern und G. Karpeles. Berlin 1911. S. 163 ff und das Schreiben von Heines Großtante aus Nymwegen abgedr. v. G. Karpeles. Heinrich Heine. Leipzig 1893. S. 43 ff). Eine ganze Reihe scheinbarer Sprachfehler bei Heine, die nichts weiter als grammatische und idiomatische Merkmale des Jiddischen sind, haben schon bei einigen Forschern Beachtung gefunden (vgl. M. Ebert, Der Stil der Heineschen Jugendprosa. Berlin 1903, S. 49 ff; Schellenberg, Heines französische Prosawerke. Germ. Stud. 14. S. 67 f., 77; ferner in der Einleitung zu Heinrich Heines Briefwechsel, ed. F. Hirth. München u. Berlin 1914, Bd. I, 126 ff.; auch ich konnte in Heines Jugendbriefen — Hirth I, 143—150 — noch manches feststellen). Weit interessanter wäre natürlich der Nachweis, inwiefern rein stilistische Elemente bei H. und ebenso bei Börne aus jiddischen Reminiszencen erklärt werden müssen. Hierzu habe ich ebenfalls verschiedenes Material zusammengestellt, das jedoch in diesem Zusammenhang nicht ausgebreitet werden kann.

[9]) zu S. 18: Vgl. die Einleitung zu J. Olsvanger, Volksliteratur der Ostjuden. Basel 1920. S. VIII, wo sich auch eine anschauliche Schilderung des religiösen und allgemein kulturellen Lebens der Ostjuden findet.

[10]) Vgl. Wurzbach.

hervorragenden Gedächtnis war es ihm ein Leichtes, ganze Kapitel aus der Bibel auswendig zu lernen. Diese besondere Gedächtnisstärke brachte ihm, dem so mühelos ganze Stellen seiner Lektüre im Geiste haften blieben, bisweilen den Ruf eines Plagiators ein.

Zunächst sollte der Knabe den ihn normalerweise erwartenden Beruf ergreifen, nämlich Kaufmann werden. Doch hatte jeder jüdische Vater der damaligen Zeit noch einen zweiten Wunsch: aus seinem Sohn einen Rabbiner zu machen. Rabbinische Gelehrsamkeit wurde als Zeichen hohen Adels aufgefasst und beispielsweise bei Verehelichungen weit stärker gewünscht als materieller Besitz. So wurde infolge der grossen Begabung und der Abneigung des Jungen gegen den kaufmännischen Beruf der Beschluss gefasst, ihn auf die berühmte Jeschibah zu Prag zu schicken. Zunächst sollte er in Pressburg für den Besuch dieser rabbinischen Hochschule vorbereitet werden. Als es aber zu einem merkwürdigen Zerwürfnis mit seinem Vater kam, lief der junge Saphir eigenmächtig nach Pressburg, verschaffte sich von dort lebenden Verwandten etwas Geld, ging damit selbständig nach Prag und trat in die Jeschiba ein, wo er „mit seinen grossen Fähigkeiten bald allgemeines Staunen erregte."

Er machte solche Fortschritte, daß ihm im Alter von 17 oder 18 Jahren bereits das sogenannte Hatarat Hora'ah Diplom, ein Grad, der der akademischen Doktorwürde entspricht und der gleichzeitig als Befähigungsnachweis zum Rabbinatsamt und zur selbständigen Entscheidung in religiösen Streitfragen dient, verliehen werden konnte.

Doch noch etwas viel Bedeutsameres ereignete sich hier in Prag. Saphir begann, die deutsche Sprache zu erlernen und sich mit deutscher Kultur und deutschem Schrifttum bekannt zu machen. Wie so vielen seiner Studiengenossen wurde auch ihm diese neuerschlossene Welt europäischer Kultur ein überwältigendes Erlebnis. Der Gegensatz zwischen der noch im Wesentlichen mittelalterlichen Ghettokultur und dem geistigen Besitz des beginnenden 19. Jahrhunderts war zu groß, als daß sich Saphir noch mit dem alten hätte begnügen können. Hier handelte er nur wie der größte Teil der jüdischen Jugend seit Moses Mendelssohn. Die Haskalah genannte Aufklärungsbewegung setzte zunächst in Deutschland, dann aber auch im Osten ein und bereitete der viele Jahrhunderte hindurch unbestrittenen Vormachtstellung rabbinischer Kultur unter den Juden ein schnelles Ende. Saphir lies es indessen nicht mit der deutschen Sprache bewenden. Er hing das Talmudstudium an den Nagel und begann „eindringliche und fleissige Studien der französischen, italienischen und englischen Sprache und Literatur, mit deren Meisterwerken nach jeder Richtung hin er sich bald völlig vertraut gemacht hatte." Auf diese Beschäftigungen kann er höchstens ein Jahr verwandt haben. Daß Saphir trotz dieser knappen Zeit eine derartige Menge fremden Wissensstoffes und vor allem fremder Sprachen aufnehmen konnte, zeugt nicht allein von der bereits erwähnten leichten Auffassungsgabe sondern auch darüber hinaus von einer für die Juden typischen Sprachbegabung. [11*]) Gerade dieser Punkt ist für die spätere Beurteilung des Saphirschen Prosastils von grosser Wichtigkeit.

[11]) Vgl. A. Ruppin, Soziologie der Juden.

Mit welchen deutschen Schriftstellern und Dichtern sich Saphir damals beschäftigte, ist ungewiss. Jedoch kann man aus der Manier seiner allerdings erst etwas später verfassten ältesten Novellen (Der Leichenmaler, Die Unbekannte, Wahnsinn durch unglückliche Liebe, Die Liebe am Hochgericht) annehmen, daß der junge Autor sich für seine knappen, bizarren und oft „schauerlichen" Skizzen E. T. A. Hoffmann zum Vorbild gewählt hatte. [12*]) Ganz unverkennbar vollends ist die eingehende Kenntnis Jean Pauls. Schon bei seinen frühesten Veröffentlichungen wurde von gegnerischer Seite der Vorwurf erhoben, Saphir schreibe in Jean Paulscher Manier. [13*]) Selbst Menzel war der Ansicht, daß sich Saphir Jean Paul zum Muster genommen habe, [14*]) und Laube meinte: „Die Art selbst, Erscheinungen und Gedanken in die Tat eines Artikels zu dichten, — denn eine grössere Formabsicht kommt nicht in Frage — schliesst sich im Sentimentalitäts-Gange besonders an Jean Paul an, und da gibt es denn die Verzweiflung am Nahen und Passenden ..... neben der quälerischen Willkürlichkeit auch manchen kleinen Perlenfund." [15*]) Daß ihm Jean Paul bekannt gewesen sein muß, ist nicht zweifelhaft, seinen Stil und seine ganze Art zu schreiben deshalb jedoch schlechterdings als von Jean Paul beeinflusst hinzustellen, ist, wie die folgende Stilanalyse zeigen wird, falsch. Die sehr ausgeprägte Eigenart des Saphirschen Stils ist aus ganz anderen Ursprüngen zu erklären. Fast könnte man hierin ein Schulbeispiel dafür erblicken, zu wie schiefen Ergebnissen eine Stilbetrachtung gelangen muß, die nur nach Parallelen und Vorgängern sucht, statt die gesamte innere Haltung eines Autors zum Ausgangspunkt ihrer Forschungen zu nehmen. Daß der Humor und die Denkart Saphirs von der Jean Pauls durchaus verschieden ist, hat auch schon Schlossar erkannt. [16*])

Selbstverständlich war es nach der Aufgabe des Jeschibah-Studiums mit Saphirs Rabbinerplänen aus. Indessen bestand der Vater darauf, seinen Wunsch verwirklicht zu sehen. Auf die entschiedenen Weigerungen seines Sohnes hin entzog er diesem,der nun nicht mehr in der Jeschibah lebte und daher auf Unterstützungen von zuhause angewiesen war, die gewohnten Geldsendungen. Notgedrungen kehrte der neunzehnjährige Saphir 1814 in sein Heimatdorf zurück. Es sei nur eben darauf hingewiesen, daß der eindrucksfähige Junge während seiner Prager Zeit die ereignisreichen Jahre der napoleonischen Kämpfe miterlebte. Ohne Zweifel müssen diese erregenden Vorgänge auf den ohnehin sehr unruhigen Knaben eingewirkt haben. Jedenfalls waren alle Umstände dazu angetan, den rastlosen Charakter Saphirs nur noch schärfer auszuprägen. So wurde dem Vater bald klar, daß er für sein Geschäft nie auf den Sohn würde rechnen können.

Nach einiger Zeit begab sich Saphir nach Budapest. Hier begann er, sich mit Latein und Griechisch zu beschäftigen und zum ersten Mal sein schriftstellerisches Talent zu erproben. Mit der Ausnahme eines vorübergehenden Aufenthaltes in dem Hause der gräflichen Familie Lambert zu

[12]) Hierauf hat A. Schlosser in seinem Artikel über S. in der Allg. Dt. Biogr. XXX. 364—369 hingewiesen.
[13]) Vgl. die Angaben von Wurzbach.
[14]) Zitiert bei Wurzbach.
[15]) Heinrich Laube, Geschichte der deutschen Literatur, Stuttgart 1840, S. 323 f.
[16]) Vgl. Allg. Dt. Biogr.

Moor blieb diese Stadt sein Wohnort für eine ganze Reihe von Jahren. Graf Festeticis von Tolna, der Herausgeber einer zweimal wöchentlich erscheinenden Zeitschrift „Pannonia, vaterländisches Erholungsblatt für Freunde des Schönen, Guten und Wahren", machte den jungen Saphir zu seinem Hauptmitarbeiter, indem er dessen erste Gedichte abdruckte.[17*]) Desgleichen fanden auch kritische Arbeiten von ihm Aufnahme. Ferner soll er 1820 ein jiddisches Stück unter dem Titel „Der falsche Kaschtan" veröffentlicht haben.[18*]) In die gleiche Zeit fällt seine „Variation der falschen Catalani"[19*]) ebenfalls in jiddischer Sprache geschrieben, „welche ätzende durch ihre ungeheure Wirkung erprobte Satire auf ... das orthodoxe Judentum in den Familien gebildeter Israeliten noch heute (d. i. ca. im Jahre 1875) in Abschrift zirkuliert und sich wie eine Tradition von Vater auf Söhne vererbt."[20*]) Aus dieser Angabe geht nicht klar hervor, ob die Satire nur handschriftlich verbreitet wurde oder auch im Druck erschien.[21*])

Durch die Erfolge dieser Arbeiten machte er sich allmählich einen solchen Namen, daß ihn im Jahre 1822 Bäuerle, der Herausgeber der sehr verbreiteten, recht seichten und von Laube als „Schwatzblatt" bezeichneten,[22*]) aber nichts desto weniger tonangebenden „Theaterzeitung" einlud, nach Wien zu kommen und sein Hauptmitarbeiter zu werden. Er war gleichzeitig auch an Gräfs „Conversationsblatt" sowie „Schmidts „Literarischem Anzeiger" tätig und übernahm für deutsche Blätter wie das „Morgenblatt" und die „Abendzeitung" die Wiener Korrespondenz. Sehr bald zeigte sich Saphirs krankhafte Sucht, unter allen Umständen von sich reden zu machen. Dieses konnte er aber als Journalist am besten durch ausgiebige Skandaltreibereien erreichen. In der Tat gelang es ihm leicht, unliebsames Aufsehen zu erregen, und es fehlte während seines ganzen Lebens und Wirkens nicht an den schärfsten Verurteilungen seitens der verschiedensten Persönlichkeiten. Ausführliche Zeugnisse darüber werden weiter unten angeführt. Auf den ersten Blick erscheinen die zahlreichen Verdammungsurteile wohl berechtigt. Wer sich aber einmal der Mühe unterzogen hat, einige autobiographische Skizzen über Saphirs Kindheit und die verachtete Lage der damaligen Juden zu lesen,[23*]) wird imstande sein, die abstossende Hetzjournalistik, in der alle jene Minderwertigkeitsgefühle zum Durchbruch kommen, besser zu verstehen.

Mit einem Wort muß hier noch über die relativ sehr starke Beteiligung der Juden an journalistischen Berufen gesprochen werden. Auch dafür lassen sich gerade an Saphirs Schicksal aufschlussreiche Beobachtungen anstellen. Wie Saphir sind die meisten jüdischen Journalisten aus der jüdischen Religion und sonstigen Ueberlieferung herausgerissene Menschen, die ihre geistige Heimat verlassen aber keinen wirklich sicheren neuen

---

17) Vgl. Nagl-Zeidler-Castle. Deutsch-Oesterr. Literaturgeschichte. Wien und Leipzig 1914. Bd. II, 1041.
18) Nach Wininger. Von Wurzbach nicht angegeben.
19) Angelica Catalani war eine damals weltberühmte italienische Koloratursängerin.
20) Zitiert nach Wurzbach.
21) Bei Goedeke ist von dieser Schrift nichts erwähnt. Leider habe ich weder von dem „Kaschtan" noch von der „Variation" ein Exemplar auftreiben können. Besonders die „Variation" wäre zum Vergleich mit seinem deutschen Prosastil hochinteressant und sicher sehr aufschlußreich.
22) H. Laube. Gesammelte Werke. ed. Houben. Leipzig 1908. XLI, 443.
23) Vgl. S. S. II, 100; VII, 52; VIII, 32.

Boden gefunden haben. Sie können nicht als Repräsentanten des echten Judentums gelten, sondern schweben als entwurzelte, haltlose Gestalten irgendwo im leeren Raum zwischen den Kulturen. Natürlich prägt sich in ihnen ein ganzer Komplex jüdischer Charaktereigenschaften aus, wie vor allem geistige Beweglichkeit, schnelle Auffassungsgabe, Anpassungsfähigkeit, eine Neigung zum Fragmentarischen und eine gewisse Kurzatmigkeit.[24*]) Eine Erscheinung wie die Saphirs und des jüdischen Journalismus überhaupt muß aus ihrer unglückseligen Entwurzelung und Zwischenstellung heraus verstanden und beurteilt werden.

1825 verliess Saphir Wien. Er hatte sich dort unmöglich gemacht und soll einer Version zufolge ausgewiesen sein. Nach einer längeren Reise durch Süddeutschland setzte er sich noch in demselben Jahre in Berlin fest, wo er als Herausgeber zweier Skandalblätter, der „Berliner Schnellpost" und des „Berliner Couriers", seine frühere Tätigkeit in verstärktem Masse fortführte. Bald stand er im Mittelpunkt heftiger literarischer Kontroversen. Während er einerseits Th. Mundts erste Novellen und Aufsätze veröffentlichte,[25*]) sah er mit Neid auf den wachsenden Ruhm des jüngeren Heine und versuchte, diesen möglichst zurückzudrängen.[26*]) Eine Anzahl Berliner Schriftsteller, unter ihnen Fouqué, Förster, Ludwig Robert, Gubitz, W. Alexis, wandten sich mit einer Flugschrift gegen ihn, und ein erregter Pamphletenkampf war die Folge. Zu Saphirs verdienstlichsten Taten in Berlin gehörte die Gründung eines literarischen Salons, der sogenannten Sonntagsgesellschaft.[27*]) Trotz allem hielt er es für geraten, diese Stadt bald zu verlassen. Er begab sich wieder auf Reisen — übrigens war er schon im Jahre 1827 mit Heine und Börne in Frankfurt a. M. zusammen getroffen —[28*]) und liess sich Ende 1829 in München nieder. Dort goss er in dem „Bazar" und in dem „Deutschen Horizont" seinen Spott vornehmlich über Schauspieler und Intendanz aus. Aber selbst vor dem König machte seine Kritik nicht halt, sodaß er in die Frohfeste gesperrt wurde, vor dem Bilde des Königs Abbitte leisten und München verlassen musste.[29*]) Nun wandte sich Saphir nach Paris, wo er mit Heine und Börne verkehrte und mit Börne sogar in einem Hause wohnte.[30*]) Es gelang ihm überdies, sich eine Einladung von Louis Philipp zu verschaffen. Dennoch konnten seine französischen humoristischen Vorträge keinen großen Beifalll erringen. Als er daher wieder die Aufenthaltserlaubnis für München erhalten hatte, kehrte Saphir sofort dorthin zurück. War er früher ein eifriger Verfechter des Liberalismus gewesen, so gab er sich jetzt als dessen scharfer Gegner aus. Der nun von ihm geleitete „Bayerische Beobachter" und das „Conversationsblatt" wurden ein Sprachrohr dieser neuen „Überzeugung."

Unter solchen Umständen erachtete es Saphir an der Zeit, sich taufen zu lassen. Auch dieser Schritt darf nicht aus seinem historischen Zusammenhang gelöst betrachtet werden. Heine und Börne haben fast aus der

---

[24]) Vgl. Jüdisches Lexikon, Bd. III, 363 ff. sowie auch Ruppin, Soziologie.
[25]) Vgl. Houben, Jungdeutscher Sturm und Drang. Leipzig 1911. S. 464.
[26]) Vgl. Strodtmann, Heines Leben und Werke, 3. Aufl. Hamburg 1884. Bd. I, 461.
[27]) Für weitere Informationen über Saphirs Berliner Aufenhalt siehe F. Behrend, S. als Begründer des Tunnels über der Spree. Lit.-Echo, 20. Jahrg. 1917/18.
[28]) Vgl. S. Meine Memoiren und anderes. Reclam Nr. 2510, S. 16 f.
[29]) Dies wurde später von S. bestritten.
[30]) Vgl. Allg. Dt. Biogr.

gleichen Situation heraus nicht anders gehandelt. Sie alle waren Kinder jener nachmendelssohnschen Generation, der die rationalistische Aufklärungsphilosophie an die Stelle des Schulchan Aruch, des überlieferten religiösen Gesetzeskodex, getreten war und die keinen sehnlicheren Wunsch kannte, als sich restlos an die weite weltbürgerliche Gesellschaft zu assimilieren. Es war die Zeit, als ganz beträchtliche Teile der Berliner jüdischen Gemeinde — die Vorstände nicht ausgenommen — zum Christentum übertraten. Die Taufe war ja nach Heines bekanntem Wort nur das „Entréebillet zur europäischen Kultur". Saphir trug sein Anschluss an die protestantische Kirche den Posten eines Indendanzrates der Königlichen Hofbühne ein. Dennoch behagte ihm der Münchener Aufenthalt nicht sehr, sodaß er sich 1834 wieder nach Wien wandte, wo er ohne grössere Unterbrechungen bis an sein Lebensende wirkte.

Nachdem es bald zu einem Verwürfnis mit Bäuerle gekommen war, ging Saphir 1837 an die Gründung einer eigenen Zeitschrift unter dem Titel „Der Humorist". Dieses Blatt wurde von ihm bis zu seinem Tode redigiert und bedeutete im vormärzlichen Wien eine journalistische Grossmacht.[31*]) Saphir begann nun eine grosse Rolle zu spielen. Durch Zuhilfenahme der Wohltätigkeit machte er seine literarischen Poduktionen salonfähig. Es wurden deklamatorische Abende veranstaltet und deren Erlös für milde Zwecke verwandt. Bei dieser Gelegenheit konnte man weitesten Kreisen seine Schriften nahebringen. Solche sogenannten „Akademien" erfreuten sich im Publikum bald ausserordentlicher Beliebtheit, und Saphirs gesellschaftliche Stellung hob sich rasch. Für unser heutiges Empfinden ist es unverständlich, wie jene größtenteils faden und inhaltslosen Arbeiten so viele Jahre hindurch einen derartigen Erfolg haben konnten. Man wird dieses Rätsel jedoch aus der gesamten politischen und sozialen Lage der Wiener Biedermeierzeit heraus verstehen müssen. „Vielleicht sah man Saphir in der Staatskanzlei nicht ungern. Ein so witziger, zugänglicher, blendender Kopf wie S. war wohl imstande, die Wiener über ihr geistiges Elend hinwegzutäuschen, andererseits war ein Saphirsches Organ wohl geeignet, auf eine dem Metternichschen Regime genehme Art Pseudofreiheit und den verlangten zeitgemässen „schärferen Ton" zu produzieren — ohne dem Staat irgendwie unbequem zu werden."[32*] Hebbel, der ja die damaligen Wiener Verhältnisse aus eigener Anschauung kannte, und dessen Urteil über Saphir eines der verständnisvollsten überhaupt ist, hat sich über die Gründe jener Popularität sehr einleuchtend geäussert. „So ist die alt-österreich'sche Politik der Schlüssel zur alt-österreich'schen Kunst, und wer es Deutschland begreiflich machen will, daß Bäuerle und Saphir in Wien eine Rolle spielen konnten, wie Goethe und Schiller in Weimar, der muß zuvor die Mysterien Metternichs und seiner Staastkanzlei lösen".[33*]) „Wo die grossen geistigen Mächte mit der Welt nicht durchdringen und sich zur Geltung bringen können, da verfallen sie der Parodie und der Satire, und ein giftiges Gewürm kriecht aus allen Ecken und Winkeln hervor, das sie offen negiert und sich im Sonnenschein auseinander-

31) Vgl. Nagl-Zeidler-Castle Bd. II, 887 ff.
32) ebenda.
33) Sämtliche Werke, ed. Werner, Berlin 1901, ff. X, 313.

ringelt, als ob es allein zur Existenz berechtigt wäre. Hier ist die Wurzel der Bäuerle und Saphire und ihrer unbestreibaren dezennienlangen Alleinherrschaft in Oesterreich zu suchen....“ [34*]) Kurz Saphir war „der Mann einer Staatsfürsorge, die das Denken ihrer Pfleglinge fürchtete. [35*]) Zur weiteren Verbreitung seiner Werke unternahm der rührige Journalist sogenannte Kunstreisen durch Deutschland, wobei er dann ebenfalls selbst vortrug. Indessen konnte er nirgends einen so starken Erfolg erzielen wie in Oesterreich.

Trotz seiner Wahl zum Präsidenten des Schriftstellervereins begab er sich in dem Revolutionsjahr 1848 vorübergehend nach London.[36*]) Nach seiner Rückkehr mußte er erfahren, daß ihn seine Frau mit einem anderen verlassen hatte. Seitdem ging es ständig abwärts. Er verfiel in tiefe Depressionen, von denen er sich durch gelegentliche Reisen zu erholen suchte. So befreundete er sich 1853 zu Brüssel mit Alexander Dumas, [37*]) und so traf er zwei Jahre später Heinrich Heine noch in seiner Matrazengruft an. [38*]) Bei dieser Reise nach Paris hatte er auch die Genugtuung, von Kaiser Napoleon III. empfangen zu werden. Trotz allem war nach 1848 seine Aera vorbei. „Wien hatte anderes zu tun, als über den Jammer dieser Welt sich in den Theaterhimmel zu erheben... ..Saphir hatte sich überlebt.“ [39*]) Zwar setzte der Unermüdliche noch immer seine Bemühungen fort, doch man kümmerte sich nicht mehr um den alten gebrechlichen Mann. Im Jahre 1856 kam es zu dem letzten großen Skandal mit Valdeck, aber seitdem war Saphir lebendig begraben. Das Schicksal hatte sich grausam an ihm gerächt, der trotz aller äusseren rauschenden Erfolge zeitlebens ein unsicherer, gequälter, zerrissener, unglücklicher Mensch geblieben war. Er starb 64 Jahre alt zu Baden, einem Erholungsort bei Wien. [40*])

Seine überaus zahlreichen Werke lassen sich in vier Gruppen einteilen. Da sind zunächst humoristische und lyrische Gedichte ziemlich unpersönlicher Art. Die lyrischen Dichtungen stehen teilweise unter dem deutlichen Einfluss von Heine. Die autobiographischen Aufzeichnungen und besonders die „Briefe aus Paris“ verdienen ihres Inhalts wegen Beachtung. Ziemlich häufig versuchte Saphir sich in „Skizzen aus dem Wiener Leben“, eine Literaturgattung, die gerade während der Biedermeierzeit in Oesterreich ausserordentlich beliebt war und von einer grossen Anzahl mehr oder minder begabter Schriftsteller wie Schlögl, Plötzl, Chiavacci, Castelli, Pietznigg, Märzroth, Tann-Bergler, Karl Ptak und Schlager gepflegt wurde. Mit zu dieser Gruppe von Arbeiten gehören seine Novellen und Erzählungen, die sich ebenfalls eng an zeitgenössisches Schrifttum wie J. M. Vogl und J. G. Seidl anschliessen [41*]) Weder die Wiener Skizzen noch die Mehrzahl der Novellen und Erzählungen weisen starke persönliche

---

[34]) do Bd. X, 316.
[35]) Nagl-Zeidler-Castle.
[36]) Vgl. Wininger.
[37]) Allg. Dt. Biogr.
[38]) Vgl. Wininger.
[39]) Vgl. Wurzbach.
[40]) Nach Wurzbach soll Hebbel mit der Ordnung des Saphirschen Nachlasses betraut worden sein. Dieses wird jedoch von Hebbel selbst entschieden bestritten. (Vgl. Werke. Bd. XII, 378.)
[41]) Ueber Wiener Skizzen und sonstige Wiener Erzählungskunst siehe Nagl-Zeidler-Castle, Bd. II, 744 ff.

Züge auf. Sie bezeugen im Gegenteil den hohen Grad von Anpassungsfähigkeit und Einfühlungsvermögen, der den jüdischen Journalisten Saphir in einer Beziehung charakterisiert. Das eigentliche Feld der Saphirschen Schriftstellerei waren humoristische Vorlesungen, Aufsätze, Skizzen und Plaudereien. Hier hat er wirklich Eigenes und Einzigartiges geleistet. Auf diese Gruppe seiner Schriften legte der Verfasser selbst wie das Publikum den grössten Wert. „Gerade sie haben zu seinem einst so hervorragenden Namen verholfen." [42*]) Aus diesem Grunde wird sich auch die folgende Stilanalyse in erster Linie mit den humoristischen Arbeiten zu beschäftigen haben. Es kommt ja bei einer Stilbetrachtung nicht darauf an, zu zeigen, was ein Autor alles nachzuahmen imstande ist und welchen anderen Schriftsteller er sich zum Muster genommen haben könnte; vielmehr besteht das Interessante einer solchen Untersuchung darin, das Eigene, Persönliche, Individuelle und Einmalige eines Stils zu beobachten. [43*])

Bei einer vorläufigen zusammenfassenden Betrachtung von Saphirs Wirksamkeit wird man von der Tatsache seiner aussergewöhnlichen Popularität ausgehen müssen. Der von ihm herausgegebene Humoristische Volkskalender wurde alljährlich in 50 000 Exemplaren abgesetzt, eine für die damaligen Verhältnisse sehr hohe Auflage. [44*]) Seine humoristischen Produktionen haben schlechterdings Jahrzehnte hindurch in Oesterreich und in einem Teile Deutschlands Epoche gemacht. [45*]) Laube nannte ihn "... ein bloss formales Talent ohne Seele. Er schrieb, schrieb weiter, schrieb Kraut und Rüben und fand auch in der wilden Zeit ein Publikum, Wie das? Die Mehrzahl der Menschen will nicht belehrt werden, nein, sie will unterhalten sein". [46*] Nach dem Urteil der „Deutsch-österreichischen Literaturgeschichte" besass er „unstreitig Talent und Geist. Er spielte eine grosse Rolle, aber sie war nicht gerade ruhmvoll. Saphirs Wortwitze waren samt denen, die jeder auf seinen Namen erfand, eine Zeitlang in aller Munde. Bei den gedankenlosen Gebildeten des Mittelschlages galt er für geistreich und „brillant", erfreuten sich seine Geistesverrenkungen und Wortpointen grossen Beifalls; seine für die Deklamation berechneten Plattheiten wurden durch Schauspieler, die sich auf diese Weise freikaufen mussten, ungemein verbreitet... Saphirs ganze Erscheinung, sein Wirken und Erfolg war ein erschreckendes Bild geistiger Verarmung; er „der Virtuos der Phrase", [47*]) war jahrelang der Liebling der Gesellschaft. Hieronymus Lorm spricht ihm den Ruhm des Humoristen ab, denn zum Humor fehle ihm der Ernst. „Saphir lebte in tausend Einfällen und hat nicht einen Gedanken gehabt." [48*])

Mit Saphir kam ein neues Element in den Journalismus. „In salopper Dialektik, die des Witzes und Geistes nicht entbehrte, jedoch wahllos und gewissenlos in den Mitteln und dem Haschen nach dem Effekte war,

---

42) Allg. Dt. Biogr.
43) Für ein ausführliches Verzeichnis von S. zahlreichen Werken siehe Goedeke. 3. Aufl., Bd. IX, 152 ff.
44) Wininger
45) Allg. Dtsch. Biogr.
46) Werke Bd. XLI, 444.
47) Goedeke hat diesen Ausdruck geprägt.
48) Nagl-Zeidler-Castle, II, 887 ff.

machte er sich bald gefürchtet .... es ist nicht zu verkennen, daß seine Spuren und seine geistigen Ableger bis in unsere Zeit hineinreichen.[49*]) Schon im Jahr 1840, also noch zu einer Zeit, da Saphirs Ruhm erst im Steigen begriffen war, machte Heinrich Laube auf das Umsichgreifen dieser Tendenzen aufmerksam. „... es ist ein Unglück für die österreichische Journalistik, daß sie sich dieser hohlen Manier anschliesst, seit der gewandte Saphir in Wien die komische Bude seiner Quacksalber-Literatur aufgeschlagen hat."[50*])

Es ist nicht verwunderlich, daß eine so verzerrte, missliebige und Anstoss erregende Gestalt wie Saphir die sich widersprechendsten Urteile erfahren hat. Für Grillparzer ist er nur ein „literarischer Possenreisser", dem er gern seine völlige Verachtung zu erkennen geben möchte.[51*]) Treitschke gilt er als „ein ungarischer Jude ohne Geist, ohne Geschmack, sogar ohne die gewöhnlichsten Schulkenntnisse, ein Meister in der Verfertigung jener faulen Wortwitze, ... fast noch geistloser als unsere heutigen Witzblätter ...[52*]) und an einer anderen Stelle als ein „Klopffechter"[53*]) Erwähnt sei auch das von ihm beigebrachte Nieburzitat: „Heine, Börne, Saphir, diese drei Götter aus Israel, sind ja die Götzen des deutschen Israels, selbst Goethe ist schon abgesetzt."[54*]) Bartels nennt ihn einen „Literaturjuden",[55*]) während er für Vogt und Koch als „Parasitenartiger Witzbold" Berlin, München und Wien brandschatzt[56*]) Nadler stellt im Zusammenhang mit Saphir die indessen gänzlich unbewiesene und im einzelnen noch nicht untersuchte These auf: „.... Witz und Witzblatt sind jedenfalls in ihrer literarischen Gestalt jüdisches Volksgut, auch wenn man den Witz nicht als undeutsch und als deutsch nur Humor und Zorn gelten lassen will. Durch Witz und Witzblatt wurde der jüdische Geist dem deutschen Wesen am wirksamsten eingeimpft. Die eine Linie führt von den zahllosen kleinen jüdischen Spassmachern, von den beiden so gegensätzlichen und dennoch verwandten Spielarten Saphir und Heine zu Adolf Glasbrenner ....[57*]) Interessant ist Heines Urteil über den Saphirschen Witz. In einem Brief an Moser meint er bereits im Jahre 1824: „Der Saphir, von dem Du schriebst, scheint noch sehr ungeschliffen zu sein ..... Witz in seiner Isolierung ist garnichts wert. Nur dann ist mir der Witz erträglich, wenn er auf einem ernsten Grunde ruht. Darum trifft so gewaltig der Witz Börnes und des Narren im Lear. Der gewöhnliche Witz ist bloss ein Niesen des Verstandes, ein Jagdhund, der dem eigenen Schatten nachläuft, ein rotjäckiger Affe, der sich zwischen zwei Spiegeln begafft, ein Bastard, den der Wahnsinn mit der Vernunft im Vorbeirennen auf öffentlicher Straße gezeugt — nein! ich würde mich noch bitterer ausdrücken, wenn ich mich nicht erinnerte, daß wir beide selbst uns zu Zeiten herablassen, einen Witz zu reissen."[58*])

---

49) Vgl. Note 54.
50) Geschichte der deutschen Literatur, Stuttgart 1840, S. 323.
51) Werke, ed. Hock, Berlin u. Leipzig XII, 412; vgl. ferner die sehr bissigen Epigramme gegen Saphir (Werke ed. Sauer, Stuttgart III, 106, 107, 120, 121, 146).
52) Dtsch. Gesch. d. 19. Jhd. Leipzig 1827, III, 416 f.
53) do. Bd. IV, 553.
54) do. Bd. IV, 196.
55) Handb. z. Gesch. d. dtsch. Lit. Leipz. 1906, 452.
56) Gesch. d. dtsch. Lit. 4. Aufl. Leipz. 1920 III, 121.
57) Literaturgeschichte. II. Aufl. Regensburg 1928. Bd. IV, 611.
58) Sämtl. Werke.

Emil Kuh spricht in abschätzigem Sinne von Saphirs „talmudischem Witz" und ereifert sich über dessen „vermauschelte Vorlesung".[59*]) Für Meyer-Bieber bedeutet dieser Stil eine „schreckliche Rechenkunst," von der auch Gutzkow nicht freigeblieben sei.[60*]) Von Goedekes Formulierung „Der Virtuos der Phrase" war schon die Rede. Wesentlich verständnissvoller ist das Urteil Wurzbachs. „Saphir hat Witz. Aber seine Schriften sind weite und lange Flussbetten, aus denen man die Witzkörner, die bald reich, bald dürftig darin schimmern, herauswaschen muß .... häufig das Pikanteste neben dem Mattesten .... was flimmert, mit Worten schillert, betäubt ihn selbst, über jeden guten Einfall ist er so froh, daß er dann eine Menge kindischer Sprünge hinterhermacht ... Was zwischen Witz und Witz liegt, sind nur öde Steppen oder trübes Wasser ..... Wäre sein Talent in das Glühfeuer einer echten Kritik gekommen, es hätte die Schlacken fallen lassen ... seine Eitelkeit hat das Reifen seines Geistes gehemmt." Wolfgang Menzel bezeichnet Saphir als charakteristisch für den „modernen Juden- oder Witzwort, der sich durch seine Windigkeit von dem Kern- und Sterlingswitz der alten Zeit so auffallend unterscheidet."[61*]) An einer anderen Stelle spricht er ihm eine sehr reiche Phantasie und eine unerschöpfliche gute Laune zu.[62*]) Von den sehr geistreichen Bemerkungen Gottschalls zu Saphirs Wortwitz seien nur einige Sätze angeführt. „Es ist die Dialektik des Wortes selbst ‚die ihn leitet: es ist der eigene Prozess des in die humoristische Retorte geworfenen Wortes, der so blitzt und sprüht und dem der Chemiker selbst zusieht. Er ahnt und weiss es selbst nicht, wie sich das Wort unter seinen Händen verwandeln wird; er lässt das Chamäleon schillern und notiert seine Farben. Dabei ist natürlich von eigener Farbe, von Gesinnung nicht die Rede. Tiefere Ideen werden selten von diesen hin- und herspielenden Wortmaschinen zerrieben ... die humoristischen Vorlesungen Saphirs, in denen die Hammerwerke und Sägemühlen seines Wortwitzes am ungestörtesten arbeiten, enthalten viel Geistreiches, Glänzendes, Frappantes und zeugen von einem nicht zu gering zu schätzenden humoristischen Talent und einer die Sprache beherrschenden und bereichernden Virtuosität. Saphirs Produktivität ist unbegrenzt, denn die Kombinationen des Wortspieles sind so reich wie die jedes anderen Spieles."[63*]) Hebbel, der mit Saphir recht eng befreundet war und für ihn „eine von Widerwillen nicht freie Schwäche",[64*]) hatte, war in der Lage, diesen viel umstrittenen Mann besser zu verstehen und ohne Voreingenommenheit zu beurteilen. Er hält ihn für einen „homme de plus bon coeur"[65*]) und für eines „der eigentümlichsten Konglomerate interessanter und einander zum Teil widersprechender Kräfte, die jemals im Weltlaufe hervorgetreten sind .. "[66]) Diesen Menschen betrachtete ich als die komische Nachgeburt des Hannibal, von dem Livius berichtet, daß der Unterschied zwischen Gut und Böse für ihn garnicht vorhanden gewesen sei. In der Tat: gerade so steht es mit

59) Biogr. Friedrich Hebbels. Wien 1877, Bd. II, 554.
60) Die Dtsch. Lit. d. 19. u. 20. Jhds. 7. Aufl. Berlin 1923, S. 87.
61) Dtsch. Dicht. Bd. III, 512.
62) bei Wurzbach zitiert.
63) Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jhds. Breslau 1881 Bd. III, 109 ff.
64) P. Bornstein, Hebbels Persönlichkeit. Berlin 1924, II, 508.
65) Sämtliche Werke, Briefe. Berlin 1904 ff. V, 226 f.
66) do. Bd. VI, 186.

Saphir; seine Naivität geht ins unglaubliche und söhnt mit seinem Treiben wieder aus, weil man einen Witz der Natur in ihm vor sich hat . . " [67*]) „Saphir ist eine Spezialität . . . von der in der ganzen Welt nur ein einziges Exemplar existiert . . . . jeder fühlt, daß Saphir einer unwiderstehlichen Naturnotwendigkeit gehorcht . . . . und darin liegt seine Rechtfertigung . . Saphir hat eine tiefe nationale Wurzel . . . Es ist nicht zufällig, daß gerade die jüdischen Schriftsteller der neueren Zeit bis jetzt so witzig waren, und es ist, wie die Bibel beweist, wahrlich nicht auf Palästina zurückzuführen. Wer immer gebückt und geduckt gehen, wer den Kopf immer zwischen den Schultern tragen muß, und nur blinzeln darf, dem verschieben sich die reinen runden Linien des Universums ganz von selbst zum scharfkantigen Zickzack, doch das nimmt mit der Ursache selbst natürlich auch ein Ende. Die Emanzipation wird den Juden in jeder Beziehung zum Heil gereichen, aber ihren Witzen wird sie schaden." [68*]) Ganz ähnlich äussert sich Laube, der ihn ebenfalls persönlich sehr gut kannte. „Saphir ist ein Beispiel, wie ein charmantes Talent ohne Charakter ebenso gut bankerott macht als ein begüterter Kaufmann ohne Ordnung . . . . Saphir ist nicht seines Witzes Herr, sondern der Witz ist sein Herr, er muß alle dummen Streiche machen, die seinem Witze einfallen . . . . Saphir ist nicht zurechnungsfähig . . . . .sein Witz ist ein Lump und zwar ein rachsüchtiger, eitler, vorlauter Lump, aber Saphir selbst ist ein guter, ja ein lieber Narr, dem man nicht zürnen kann . . . ich habe Saphir lieb, wie ich manches gefällige Mädchen lieb habe, daß unter bunter, vielfacher, täglicher und nächtlicher Liebe ein gefühlvoll Herz bewahrt; er ist ein guter Mensch, der nichts dafür kann, wenn er schlechte Streiche macht." [69*])

Zusammenfassend darf gesagt werden, daß der gefeierte Saphir ein recht unglückseliger Mensch war. Von Kind auf mit dem tiefen Minderwertigkeitskomplex seiner Herkunft belastet, zeitlebens in unmissverständlicher Weise daran erinnert, auch äusserlich von ausgesprochen hässlicher Erscheinung, bildeten sich in seinem Charakter jene bittere Selbstironie, jenes krankhafte Geltungsbedürfnis und jene unbezähmliche Spott- und Skandalsucht aus, die ihn desto unerfreulicher erscheinen liessen. Aus seiner angestammten Kulturgemeinschaft war er ausgeschieden, aber trotz aller Begabung und trotz allen Fleißes konnte er in keiner anderen festen Fuß fassen. Sein ganzes Dasein hatte etwas Unstetes und Ruheloses. Er schien dauernd unterwegs zu sein, auch und gerade in geistiger Beziehung. Bei all dem war Saphir nicht das, was man einen Charakter oder eine Persönlichkeit nennen könnte. Fast scheint er ein großer Reflektor zu sein, der alles von aussen Kommende aufnimmt und unverändert wieder zurückwirft. Gerade diese Tatsache ist von besonderer Wichtigkeit; denn dadurch wird es möglich, bei ihm eine so große Reihe von Stilelementen festzustellen, die nichts weiter als unverarbeitete Reminiszenzen aus einem anders gearteten Sprachleben darstellen.

---

67) do. Bd. IV, 206 f.
68) Werke Bd. XI, 359 f.
69) Werke, Bd. IV, 192 ff.

III. Kapitel.

Methodische Vorbemerkungen.

Die Stilforschung befindet sich heute in einer ungeklärten Lage. Dass die alte Schulstilistik von Quintilian bis R. M. Meyer für die gegenwärtigen Begriffe unzureichend ist, bedarf keiner besonderen Erwähnung. Andererseits zeigen sich bereits neue tastende Versuche, zu fruchtbareren Methoden zu gelangen.[70*]) Dennoch sind wir einstweilen noch unendlich weit von einem neuen „System" der Stilistik entfernt. Im Gegenteil scheint jeder frische Versuch die Verwirrung noch zu steigern. Dieses braucht indessen solange noch kein Nachteil zu sein, als tatsächlich im Einzelfalle fruchtbare Ergebnisse zutage treten. Es scheint mir sogar höchst zweifelhaft, ob wir bei der heutigen vertieften Stilauffassung je wieder das Bedürfnis spüren werden, zu einem „allgemein gültigen System" zu gelangen. Hat man doch inzwischen eingesehen, daß man sich mit einem Ordnungsfanatismus, der jede einzelne Erscheinung unbedingt in ein Schubkästchen einsetzen will, den Weg zu mancher wichtigen Erkenntnis verbaut. So wird uns die ungeklärte Lage der Stilforschung nicht davon abhalten, an einem konkreten Einzelfalle — hic et nunc — eine gründliche Stilanalyse zu versuchen. Der Hauptfehler der alten Schulstilistik bestand darin, daß sie nicht die Relativität jedes Stilmittels erkannte sondern rein äusserlich und mechanisch gleiche Stilformen bei verschiedenen Schriftstellern gleich bewertete. Dabei ist leicht zu zeigen, daß etwa die Metapher oder die Antithese bei verschiedenen Autoren Ausdruck einer ganz verschiedenen Absicht und Haltung sein kann. Erst durch die Erfassung des dahinter stehenden Ausdruckswillens, ist es überhaupt möglich, die einzelnen Stilformen wirklich zu verstehen. Mit Recht sagt Gumbel: „Die Relativität der Stilmittel muß sich für den von selbst ergeben, der von der primären Bedeutung der inneren Struktur, der seelisch-geistigen Impulse überzeugt ist, welche sich bald dieser, bald jener Äusserungsformen bedienen können".[72*]) Es ist ohne weiteres klar, daß diese innere Struktur oder Grundtendenz, die natürlich in sich selbst keineswegs widerspruchsfrei sein muß, den gesamten sprachlichen Erscheinungen und damit den sogenannten Stilmitteln ihren Stempel aufdrückt. Mit dieser Stilauffassung als einer organischen Einheit fällt sofort das Suchen der älteren Stilistik nach „Schmuckformen des Stils", die regelmässig als etwas Aufgeklebtes angesehen wurden.

Dagegen erhebt sich die Frage, wie man zu einer Erkenntnis jener Grundtendenz des Stils gelangen kann, aus der heraus erst die einzelnen Formen ihre Deutung erhalten. Sicherlich ist dieses durch eine „Addition" oder „Multiplikation" der einzelnen Stilelemente nicht möglich; denn diese sollen ja gerade erst nachher gedeutet werden. Der einzig sinnvolle und angemessene Weg scheint mir der einer unmittelbaren Erfassung des sogenannten „Eindrucks" zu sein. Dieser unmittelbare „Eindruck" kommt wohl meistens durch ein unbewusstes automatisches Vergleichen der Vorlage

---

70) Als die bei weitem bedeutsamste und reifste Arbeit dieser Art sei Gumbel, Sonderrenaissance in deutscher Prosa. Frankfurt 1930, genannt. Ihre Kenntnis ist für jede ernstere Stilbetrachtung unerläßlich.

72) Gumbel, Sonderrenaissance. S. 17.

mit einem Stück „Normalprosa" zustande. So gewiss es unmöglich ist, den Begriff einer Normalprosa eindeutig zu definieren, so gewiss hat jeder durchschnittliche Gebildete ein unmittelbares instinktives Gefühl dafür, ob ein Stück Prosa in irgend einer Weise von der „Regel" abweicht oder nicht. Doch ganz abgesehen von dieser hier nicht zu erörternden Frage drängt sich die Befürchtung auf, ob mit diesem Verfahren einer Hingabe an den ersten stilistischen Eindruck nicht der unwissenschaftlichen Subjektivität Tür und Tor geöffnet ist. Dieser Gefahr ist jedoch durch eine ganz genaue und ins Einzelne gehende Belegung des Eindrucks zu begegnen., wobei sich die Stichhaltigkeit der aufgestellten Behauptung zu erweisen hat. Daß dieser „Eindruck" naturgemäß erst an der sprachlichen Erscheinung aufgezeigt werden kann, widerspricht der oben geäusserten Ansicht von der sekundären Bedeutung der Stilformen in keiner Weise. Denn unzweifelhaft tritt dem Leser zunächst der Gesamteindruck eines Stils entgegen, und erst nachher versucht er, sich auf analytischem Wege über das Zustandekommen jener Wirkung Klarheit zu verschaffen. Was hier in vielleicht allzu einfacher Weise Eindruck genannt wurde, ist im Grunde nichts anderes als das, was Schneider unter „Ausdruckswert" versteht.[73*]) Die brauchbarsten Ordnungsbegriffe werden sich jeweils aus der von vorgefasster Meinung und Systematik unbeschwerten Betrachtung des Textes selbst ergeben.

Bei der Aufweisung der einzelnen Stilelemente können nicht alle Stellen angeführt werden, an denen sich die betreffenden Erscheinungen finden. Wir müssen uns mit einer Reihe von charakteristischen Beispielen begnügen. Daß nur solche Beispiele besprochen werden, die wirklich kennzeichnend für den Stil sind, versteht sich von selbst. Wenn im Einzelnen bestimmte Formen häufiger oder seltener auftreten, so wird dies Erwähnung finden. Aber darüber hinaus in einer Art von Statistik die Häufigkeit des Vorkommens einzelner Stilelemente zu zählen, erscheint mir geradezu abwegig zu sein,weil man dadurch nie ein synthetisches Bildwird gewinnen können.

Entscheidend ist und bleibt die Tatsache, daß der Stil als ein untrennbarer Komplex verschiedener Kräfte, als eine organisch verwachsene Einheit aufzufassen ist. Um in einem Bilde zu sprechen: Stil ist kein Mosaik, bei dem man die einzelnen Steinchen säuberlich auseinandernehmen und sortieren kann, sondern ein Gemälde, in dem alle Farben gemischt sind, ineinander übergehen, sich gegenseitig bedingen und in einem inneren organischen Zusammenhang stehen. Im Grunde kann man ein einzelnes Stilmerkmal ebenso gut und ebenso schlecht würdigen wie einen aus seinem organischen Zusammenhang gelösten Charakterzug eines Menschen. Stets ist es notwendig, die gesamte Haltung und Erscheinung, die treibenden Kräfte und bestimmenden Wesenszüge eines Charakters sowohl wie eines Stils zu erkennen, und erst aus dieser organischen Ein-

[73]) Wilhelm Schneider, Ausdruckswerte der deutschen Sprache. Leipzig und Berlin 1931. S. 6. Obwohl Schneider in der Praxis mit seinem „Ausdruckswert" zu sehr brauchbaren Ergebnissen gelangt und obwohl seine Grundkonzeption zweifellos gut ist, kann er sich in seiner theoretischen Fundierung noch nicht völlig von der älteren Anschauung frei machen. Rein logisch betrachtet mag es richtig sein, daß der Ausdruckswert die zweite Stufe stilistischer Forschung ist und als erste Stufe der Forschung die Erkenntnis der einzelnen Ausdrucksmittel anzusetzen wäre. Daß es sich aber in der Realität umgekehrt verhält, wurde ja gerade zu skizzieren versucht.

heit heraus können Einzelzüge verstanden werden. Es ist klar, daß sich eine solche Grundhaltung in jeder Erscheinung auswirken muß, und je nachdem, ob diese Grundhaltung harmonisch ausgeglichen oder uneinheitlich und widerspruchsvoll ist, werden die einzelnen Stilmerkmale sich gut miteinander vertragen oder einen irgendwie störenden, unbefriedigenden Eindruck hervorrufen. Da aber jede derartige Grundhaltung ein Komplex von mehreren — sei es harmonischen, sei es disparaten — Kräften ist, überschneiden sich in der einzelnen Stilerscheinung oft eine Vielheit von Tendenzen. Andererseits suchen jene Grundkräfte natürlich, auf jedwede Weise Gestalt anzunehmen. Es kommt also hier ein ständiges Sich-gegenseitig-Ueberschneiden zustande, ein organisches Geflecht, das nur so und nicht anders leben kann.

Für die Methodik der Stilanalyse ergibt sich daraus, daß man zwar zu versuchen hat, die verschiedenen Grundkräfte in ihren Auswirkungen möglichst deutlich aufzuweisen und den gesamten Stilkomplex zu entwirren und in gewisser Weise zu sezieren, daß man aber andererseits nie die untrennbare Einheit aller Erscheinungen vergessen darf, an der letzte Endes alle Sezierkünste zuschanden werden müssen. Es kommt darauf an, unablässig auch bei der Einzelerscheinung das Geamtbild des Stils im Auge zu behalten. Jene Phase der Stilbetrachtung muß ein Kreisen um den innersten Kern, um die gesamte untrennbare Grundhaltung sein. Durch ein solches ständiges Kreisen um die wesentlichen Zentren und Kraftquellen wird es möglich sein, sich weiter ins Innere hineinzuarbeiten. Das leitende Prinzip hierbei wird immer ein Fortschreiten vom Auffallenden zum weniger Auffälligen, vom Offensichtlichen zum Verborgenen, vom nahe liegenden zum ferner Liegenden sein. Hier muß weiter bemerkt werden, daß eine strenge Scheidung zwischen grammatischen und „stilistischen" Kategorien und Begriffen nicht durchzuführen ist. Im Grunde lautet doch die Frage dieser Arbeit nur: Was fällt an der Prosa Saphirs als eigentümlich auf? Bei unserer Antwort wird sich die Verwendung bestimmter grammatischer und stilistischer Begriffe durchaus empfehlen. Aber daraus entspringt noch nicht die Verpflichtung, irgend einem System zu folgen. Es kommt nicht auf eine formal-logisch einwandfreie und möglichts allgemeingültige Gliederung der gefundenen Erscheinungen sondern auf eine Erfassung des Wesentlichen an.

Ueber die Auswahl des zu betrachtenden Materials wurde schon gesagt, daß sich diese Darlegung weniger an die novellistischen Arbeiten halten wird; denn diese lassen die für Saphir charakteristische persönliche Note nicht so stark hervortreten. Dagegen werden die humoristischen Vorlesungen und Plaudereien sowie die zahllosen Skizzen ernster und heiterer Art im Vordergrund des Interesses stehen. Sie sind, wie schon gezeigt wurde, die wirklich typischen Stücke des Werkes Saphirs, die dem Autor vor allen anderen am Herzen lagen, bei dem Publikum den größten Beifall fanden und recht eigentlich Saphirs Popularität begründeten.

IV. Kapitel.

Analyse des Saphirschen Prosastils.

a) Grundkräfte.

Bevor in eine Betrachtung der einzelnen Stilmerkmale der Saphirschen Prosa eingetreten werden kann, empfiehlt es sich, in einer kurzen Skizze die auf den ersten Blick auffallenden Grundkräfte und Richtungen des Stils zu nennen. Vorerst kann es sich nur um die thesenartige Aufzählung der wichtigsten Grundtendenzen der Saphirschen Prosa handeln, die zu beweisen und mit Material zu belegen der späteren Einzeluntersuchung vorbehalten bleiben muß.

Der unmittelbarste, stärkste und nachhaltigste Eindruck von Saphirs Prosa ist ein unverkennbares Streben nach Wirkung. Gewiss darf man von der Mehrzahl aller Autoren und nicht zuletzt von den besten annehmen, daß sie einen möglichst günstigen Eindruck auf den Leser hervorzubringen wünschen. Je sorgfältiger ein Schriftsteller seine Sprache durcharbeitet, umso höher pflegt seine Kunst eingeschätzt zu werden. Aber nach allgemeinem Urteil wird ein Stil umso höher bewertet, je weniger er die auf ihn verwandte Mühe erkennen lässt und je selbstverständlicher und natürlicher er erscheint. Mit der Feststellung, daß Saphirs Prosa wirken will, ist jedoch gemeint, daß sie diese Absicht auf Schritt und Tritt in unzweideutiger und darum oft störender Weise offenbart. Aus einem noch zu untersuchenden Grunde gelingt es Saphir nicht, seine Wirkungen zu erzielen, ohne daß der Leser merkt, was gespielt wird. Auch von einem zweiten Gesichtspunkt aus wird dieses Streben nach Wirkung deutlich. Sehr häufig steht die auf die „Gestalt" verwandte Anstregung in keinerlei Verhältnis zu dem „Gehalt". Meist werden an sich durchaus nicht ohne weiteres als banal zu erklärende Gedanken mit einem unverhältnismässig großen Aufwand ausgedrückt. Die Folge davon ist, daß die Aufmerksamkeit des Lesers viel stärker auf die Form als auf den Inhalt gelenkt wird. Da aber die Form, die an sich durchaus zur besonderen Hervorhebung des Inhalts bestimmt war, einerseits den weitaus größten Teil des Interesses gefangen nimmt und andererseits vor allem für unseren heutigen Geschmack abstossend wirkt, kommt das Inhaltliche bei der Lektüre ganz zu kurz. Hierin liegt — wenn dieser Ausdruck einmal gestattet sei — eine innere Tragik dieses Stils. Um seine Gedanken recht eindrucksvoll zu gestalten, verwendet der Autor eine ungeheure Mühe auf den Stil, erreicht damit aber gerade, daß die Aufmerksamkeit ganz von dem Inhaltlichen abgelenkt wird, und daß sich die gegen den Stil vorhandene Abneigung bei dem heutigen Leser auch gegen das Inhaltliche wendet. Dieser dialektische Vorgang des Vernichtens einer möglichen Wirkung durch übermässig gesteigerte Anwendung einer an sich zu dieser Wirkung führenden Stilform ist höchst charakteristisch für die Saphirsche Prosa und wird später im einzelnen zu studieren sein. Als Grundkraft des Saphirschen Stils ist also ein überaus starkes Streben nach „Wirkung" anzusetzen.

Unabhängig davon finden sich in dieser Prosa drei Arten des Gestaltungswillens, der Neigungen und der Formgebung, die jener Grundrichtung des Stils weitgehendst dienstbar gemacht werden, aber von

Haus aus zweifellos ein selbständiges Eigenleben führen. Es handelt sich hier um eine ausgesprochen artistische, um eine drängende, intensivierende und um eine lockere, „saloppe" Haltung des sprachlichen Ausdrucks. Das gleichzeitige Vorhandensein dieser drei Tendezen des Gestaltungswillens erscheint als eine contradictio in adjecto, und tatsächlich sind jene drei Grundzüge sämtlich einander entgegengesetzt. Theoretisch ist das Zusammentreffen eines hochartistischen, eines saloppen und eines drängenden Elementes in dem Stil e i n e s Autors kaum vorstellbar. Dennoch finden wir diese scheinbare Unmöglichkeit in der Saphirschen Prosa verwirklicht. Ständig findet auf engem Raum eine Ueberschneidung einander widerstrebender Gestaltungstendenzen statt. Wie sich diese Spannung zwischen jenen drei Polen tatsächlich auswirkt, kann natürlich erst aus dem später auszubreitenden Material ersehen werden. Ebenso ist erst an der Einzelerscheinung des sprachlichen Ausdrucks zu erkennen, in welchem Verhältnis diese drei Neigungen des Gestaltungswillens zu der alles umfassenden Grundrichtung des gesamten Stils, dem Streben nach Wirkung, stehen. Schon hier kann jedenfalls theoretisch vermutet werden, daß sich das artistische Element jener Grundrichtung am besten, das drängende, intensivierende Element nur zum Teil und das lockere, saloppe Element in noch geringerem Ausmaß einordnen wird.

Aus der Diskrepanz jener drei Anlagen des Gestaltungswillens untereinander und aus ihrem problematischen Verhältnis zu der Grundrichtung des gesamten Stils ergibt sich schon theoretisch eine ausserordentliche Kompliziertheit des Stilgefüges. Offensichtlich sind hier ganz verschiedene Kräfte am Werk, die sich teilweise sehr wenig miteinander vertragen. Es handelt sich bei der Saphirschen Prosa um einen höchst vielfältigen und vor allem disharmonischen Stil. Eine innere Unausgeglichenheit und Kompliziertheit tritt dem Betrachter aus jeder einzelnen Stilform aufs neue entgegen.

Wohl eine unmittelbare Folge jenes Grundstrebens nach starker Wirkung, oder vielmehr eine sprachliche Erscheinungsform dieser Tendenz, ist die große Originalitätssucht, die sich in den verschiedensten Stilformen auswirkt. Teils spiegelt sich dies in der besonderen Pflege „kunstvoller", schwierig zu handhabender, Virtuosität und Brillanz erfordernder, ausgefallener und eigenwilliger Stilmittel; teils aber zeigt sich das Gleiche in dem seltenen Gebrauch oder im gänzlichen Fehlen von Ausdrucksformen, die man an sich durchaus im Zusammenhang des Saphirschen Stils hätte erwarten sollen, die aber damals allgemein sehr populär und verbreitet waren. Ferner wird dieses Streben nach Originalität aus den für den Saphirschen Stil sehr charakteristischen Wortbildungen deutlich, die als Schöpfungen des Augenblicks gedacht sind und höchstens vereinzelt meist aber garnicht wiederkehren.

Nach all dem wird man zweifellos von einem „gewollten" Charakter dieses Stils sprechen können. Natürlich handelt es sich hier nur um einen anderen Aspekt der alles umfassenden Grundhaltung. Bei der Lektüre der Saphirschen Prosa kommt man nicht von dem Gefühl los, daß das meiste viel mehr „gemacht" als gewachsen ist. Statt eines natürlichen, selbstverständlichen Eindrucks drängt sich sehr häufig das Bewustsein auf, daß

diese Prosa in mühevoller Arbeit geschaffen sein muß. Man glaubt die Anstrengung des Autors und auch seine Befriedigung über die virtuose Leistung nach vielfach zu spüren.

Es ist wiederum nur eine andere Seite derselben Erscheinung, wenn man feststellt, daß die rationalen, verstandesmässigen, bewussten Züge der Sprachgestaltung deutlich vorherrschend sind. Eine große Zahl von einzelnen Stilmitteln und -Formen sind nur durch das Walten einer ausgeprägten und sich ihrer selbst bewußten ratio zu verstehen. Andererseits darf aber daraus nicht gefolgert werden, daß sämtliche Stilmittel der Saphirschen Prosa aus der Sphäre des Rationalen zu erklären seien. Im Gegenteil sind eine ganze Reihe von stilistischen Erscheinungen aus einer gefühlsbetonten, temperamentvollen Haltung abzuleiten, die mit ruhiger, nüchterner, rationaler Sprachgestaltung nicht das geringste zu tun hat. Auch dieser Widerspruch zwischen rationalen und irrationalen Triebkräften ist für die Saphirsche Prosa sehr kennzeichnend und stellt eine andere Seite der schon erwähnten Disharmonie dieses Stils dar.

Fast man das Verhältnis von Autor und Publikum ins Auge, so wird man Saphirs Stil nach dem Ausdruck Wilhelm Schneiders „andringlich" zu nennen haben.[74*]) Die Darstellungsweise ist nicht zurückhaltend und distanziert, sondern alles Gesagte soll möglichst in den Vordergrund gerückt und dem Leser recht nahe gebracht werden. Dazu gelangen alle Stilmittel zur Anwendung, die eine besondere Konkretisierung, Verdeutlichung, Eindringlichkeit und Intensivierung des Gemeinten erstreben. Die gesamte Darstellung soll aus der größtmöglichen Nähe erfasst werden. Dieses Bemühen ist ebenfalls nur eine andere Seite des Streben nach Wirkung. Es ist klar, daß ein auf Effekte ausgehender Stil nie eng genug an das Publikum heranreichen kann. Schliesslich folgt daraus in der Saphirschen Prosa, daß der Leser gerne in den Verlauf der Darstellung einbezogen wird. Aber der „andringliche" Charakter des Stils besteht ganz unabhängig davon in der Verwendung einer möglichst auffallenden, einprägsamen und nachhaltigen Ausdrucksweise. Auch dafür werden die späteren Beispiele reichliches Material geben.

Es sei gestattet, hier schon über den Rahmen der skizzenhaften Einleitung hinausgehend die Erscheinung der unmittelbaren Beziehungen zwischen Leser und Autor ausführlicher zu behandeln. Dadurch dürften noch einige weitere Grundzüge Saphirscher Stilgestaltung deutlich hervortreten, und gleichzeitig wird mit der Einzeluntersuchung begonnen.

Entsprechend den erwähnten verschiedenen Arten Gestaltungswillens der Saphirschen Prosa tritt auch die unmittelbare Verknüpfung von Autor und Leser oder Hörer, die direkte Anrede, einmal innerhalb des lockeren, unverbindlichen, saloppen Elementes, dann wiederum innerhalb des drängenden, fordernden, intensivierenden Elementes auf. Hierbei muß nochmals daran erinnert werden, daß ein großer Teil der zu betrachtenden Prosa den sogenannten „Vorlesungen" entnommen ist, die zu mündlichem Vortrag vor einem großen Publikum bestimmt waren und tatsächlich meist von Saphir selbst vorgelesen wurden. Daraus erklärt sich natürlich die Einbeziehung

[74*]) op. cit.

des Publikums ohne weiteres. Andererseits aber finden sich genau die gleichen Eigentümlichkeiten in Stücken, die von Haus aus zweifellos nicht zu mündlichem Vortrag bestimmt sind. Man darf also diese Erscheinungen nicht einfach damit erschöpfend erklären wollen, daß man feststellt, sie sind ganz bewusst für den mündlichen Vortrag geschrieben.

Zunächst also seien einige Proben betrachtet, die der lockeren, unverbindlichen Sprechweise der mündlichen Konversation zuzuordnen wären.

Nun aber, lieber Leser, sehen Sie nicht ein, wie ich mit all diesen Abwegen und Absprüngen wieder auf den Titel meines Aufsatzes zurückkommen will? Das s e h e n sie nicht? Das sehen Sie n i c h t? Sehen Sie, das ist eben die ägyptische Finsternis, daß Sie nicht sehen! Das ist ja eben der sichtbare Segen der Finsternis, daß man die Leute stundenlang herumführt, und daß sie dann wieder dort sind, wo sie ausgegangen sind! Ich habe Ihnen in dieser Finsternis einen Mann mit einer Laterne mitgegeben und doch haben Sie nicht gesehen, wo ich Sie hinführe, gestehen Sie nur, daß man eine solche Finsternis nicht alle Tage sieht. (V,32)

Da erblickte ich plötzlich auf dem Wege zwischen mir und dem Himmel ein Fenster vis-à-vis, und an dem Fenster ach! an dem Fenster! — Nun meint der Leser gewiss, es wird heissen: „und an dem Fenster ein weibliches Wesen usw.?“ Nicht wahr, das meint der Leser? Es ist auch wahr. Und an dem Fenster ein weiblichs Wesen. Ein weibliches Wesen, wie soll ich es gleich schildern? Lieber Leser, schildere sie Dir selbst, nach eigenem Belieben, ich bin mit allem zufrieden.— Wie Du sie schilderst, so soll sie gewesen sein.

Sie sass am Fenster und — las? Nein! Begoß die Blumen? Nein! Tändelte mit der Nachtigall? Nein!—Ich will den Leser nicht täuschen! Ich bin in diesem Augenblick Historiker und nicht Romantiker! Ich gebe historische Wahrheit! Sie sass am Fenster und spitzte sich die Nägel.... Sie sah zum Himmel empor und dann zu mir! Ich war ja auch ihr Himmel! — Dann machte sie das Fenster wieder zu! Warum machte sie das Fenster wieder zu? Weil es regnete! Richtig! Die Leser wissen jetzt gleich alles, man kann sie garnicht mehr überraschen! (V,63).

Die Nächstenliebe fängt bei sich selbst an; haben Sie, meine freundlichen Hörer und Hörerinnen, schon schriftlich mit sich selbst gesprochen? Belauschen Sie sich einmal, wenn Sie mit sich selber sprechen, so werden Sie hören, daß Sie das Du und Ich mit großen Anfangsbuchstaben reden! (VIII,231).

Siehst Du, mein freundlicher Leser, an einem Fenster einen Blumentopf oder zwei und daneben einen Käfig mit einem Vogel, so kannst Du getrost schliessen: Hier wohnt ein Herz, das noch keinen Vogel im Käfig hat.“ (V,46).

Ach, lieber Leser! ist es Dir nicht, wenn der Frühling wiederkommt, als käme ein alter, lange nicht gesehener Freund wieder zurück, und Du stürzest Dich an seine Brust, bist so recht selig und recht still. Du hättest zuvor so recht viel mit ihm zu plaudern und zu schwatzen, aber Du bist doch still, Du weisst nicht, wo Du beginnen sollst, es drängt sich so alles auf einmal Dir auf die Lippen, und doch kannst Du nicht sprechen, bis so nach und nach Du lang mit ihm wandelst Arm in Arm, und nun kommt eine Erinnerung nach der anderen, und eine Freude und ein Schmerz der Vergangenheit kommt hintereinander, und Ihr lebt sie noch einmal wieder durch! (I,206).

Ja, meine Teuersten, gewöhnt Euch an das Lokale Eures Herzens: Ihr glaubt garnicht, wie beglückt man ist, wie still vergnügt, wenn man in seinem Herzen heimisch ist; wenn man sich so recht bequem und wohnlich und komfortabel in seinem Herzen findet!

Versucht es nur recht oft, meine edlen Leserinnen, und Ihr werdet Euch recht wohl befinden. (V,126).

Also, meine lieben Mädchen, im Frühling, da bewahrt Haut und Ruf vor Sommersprossen! Hütet Euch vor zuviel Sonnenlicht, vor zuviel Zugluft, die zuviel zieht, vor den Brennstrahlen der Lorgnetten, u. s. w., u. s. w. (V,131).

Zunächst wäre zu bemerken, daß zwichen den aus den „Vorlesungen" und den aus novellistischen und feuilletonistischen Arbeiten entnommenen Proben kein grundsätzlicher Unterschied in der Behandlung des Lesers festzustellen ist. Allen gemeinsam ist ein leichter, heiterer, ungezwungener Plauderton. Besonders drastisch werden die Beispiele 1 und 2 erscheinen, weil Saphir sich hier gestattet, mit dem Leser in echt romantischer Manier zu spielen und sich über ihn lustig zu machen. So gut der Autor auch die Handhabung dieses Stilmittels versteht, kommt es doch nicht sehr häufig vor. Saphir hat gar kein großes Bedürfnis, seine Leserschaft zu verspotten. Dazu ist er viel zu sehr von ihr abhängig und auf ihren ehrlichen Beifall bedacht. Weit häufiger als diese romantisch-ironische Behandlung des Publikums sind solche Stellen, an denen der Autor versucht, sich ganz vernünftig und ernsthaft mit dem Leser zu unterhalten, um ihm seine Gedanken und Gefühle recht verständlich zu machen. Man vergleiche hierzu die Proben 3, 4 und 5. Noch einen Schritt weiter gehen andere, ebenfalls sehr charakterische und oft anzutreffende Beispiele, in denen der Autor einen etwas salbungsvollen, ermahnenden Ton angenommen hat und offenbar gern als der gütige, wohlwollende, abgeklärte Berater in ein besonders inniges Verhältnis zu seinen Hörern treten will. Die Proben 6 und 7 sind hierfür bezeichnend. Ueberall zeigt sich in gleicher Weise das ständige Werben um die Gunst des Publikums. Nebenbei sei darauf hingewiesen, wie sich auch hier durch die romantisch-ironisierenden Tendenzen einerseits sowie durch die nüchtern moralisierenden Kräfte andererseits neue Widersprüche auftun, die ihren Teil zu der Disharmonie des ganzen Stils beitragen.

Eine Steigerung der ruhig ermahnenden Anrede des Lesers durch den Autor führt schliesslich in die hiervon ganz verschiedene Sphäre des drängenden, fordernden, pathetischen Predigertons. Dabei kommt ein sehr bemerkenswertes Temperament zum Durchbruch. An sich ist die Behandlung des pathetischen Elementes der Saphirschen Prosa erst später anzureihen. Hier seien nur einge Proben gegeben, die sich unmittelbar auf die Einbeziehung des Lesers erstrecken.

Tanzen, tanzen, o ja! Tanze Du zu, Du fröhliche Unschuld, tanze, Du heitere Jugend. Tanze, Du züchtiges Mägdlein, wir sind keine Krämler und Mucker, die ein unschuldig Vergnügen missgönnen; tanzet, aber raset nicht; tanzet, um die Zeit, aber nicht die Gesundheit zu vertreiben! Tanzt, wenn die Geige aufspielt und die Lichter brennen, aber tanzt nicht schon acht Tage voraus, am Nähtisch, am Herd, am Schreibtisch, tanzt nicht schon acht Tage früher im Schlaf und im Wachen, und lasst nicht alles andere gehen, wie's geht! Tanzt, denn nicht ein heiterer Tanz ist des Teufels Festtag, sondern was an dem Tanz hängt,

was mit dem Tanz kommt, was nach dem Tanz folgt, das sind des Teufels Anteile! Die Eitelkeit, die mit dem Tanz kommt, die Putzsucht, die an dem Tanze hängt, die Gefallsucht, die bei dem Tanz steht, die durch den Tanz erwacht, die Zerstörung, die nach dem Tanz daherwackelt, das sind die Glocken mit denen der Teufel seine Festtage einläutet (VIII,293).

Tanzen ist recht, wir alle haben getanzt, ja die Propheten haben auch getanzt, aber mit Mass, mit Besinnung! Tanzt eine Stunde, zwei Stunden, drei Stunden, vier Stunden, aber tanzt nicht von neun Uhr bis sechs Uhr morgens, macht's dem Tod nicht gar zu leicht! Tanzt, aber arbeitet nicht im Tanze! Schwaches Geschlecht mit zarten Nerven, mit hinfälligen Kräften, wie kommt's, daß Du gerade im Tanze arbeiten kannst, was einen Schnitter und einen Tagelöhner ermüden und ermatten würde?! Das kommt daher, weil der Teufel hilft, weil der böße Feind die Füsse Dir heben hilft! (VIII,295)

Wehe Euch neumodischen Weiberhassern, die Ihr im reinen Spiegel des weiblichen Herzens nur den eigenen Teufel erblickt, da er doch jedem guten Menschen ein Engelbild zustrahlt. Glaubt und sagt nicht, daß diese Reinheit des Weibes jetzt etwa seltener sei als je; suchet sie nur zu allen Zeiten, und ihr werdet sie stets finden, wo sie am wenigsten gesucht wird. (VIII,26)

Du innerer Mensch, warum hast Du bloss ein Sehrohr für das, was Du siehst und lesest von einem Menschen, warum hast Du bloss ein Höhrrohr für das, was Du hörst und was man Dir sagt von einem Menschen, warum hast Du für ihn nicht auch ein Fühlrohr, ein Stetoskop, das Du anlegst an den inneren Menschen, an sein Herz, um herauszufühlen den Umlauf seines Blutes, das Klopfen seiner Adern, die Eiterung seines tiefen Wehes, die Verblutung seiner Aorte?!

Darum, Du innerer Mensch, richte nicht, urteile nicht, verurteile nicht, und wenn der ausbrechende Zorn einmal offene Tafel hält und zu Gericht sitzt, wie Attila am freien Markte, und die Schuldigen züchtigt aus Gott abgestammten eigenem Richteramt und er Euch einladet zum Zuschauen, dann schaut zu, aber urteilt nicht, bis Ihr Euch an die Stelle des Tafelgebers setzt, bis Euch wie ihm die Schlechtigkeit Bittersalz in die Schüssel des Lebens geschüttet, bis Euch wie ihm Schlechtigkeit den Trank der Mahlzeit vergällt, bis Euch wie ihm Schlechtigkeit die Gänge der Tafel zerworfen, verwirkt und zerrüttet, bis Euch wie ihm Schlechtigkeit das Glas bis zum Ueberfliessen gefüllt, bis Euch wie ihm Schlechtigkeit jeden Brosamen vergiftet, dann stellt Euch Euch selbst gegenüber, schaut dann Euren inneren Menschen an, und dann —: ecce homo! (VII,10).

Solche Stellen finden sich in Saphirs Schriften ungemein häufig. Es herrscht hier eine Neigung zur pathetischen Predigt. Wie weit diese Ausdrucksweise von der Sprache der Propheten direkt oder indirekt beeinflußt ist, bleibt für später zu untersuchen. Jedenfalls ist auch hier schon eine offensichtliche Vorliebe erkennbar, Leser und Hörer zu ermahnen. Es ist dabei sehr aufschlussreich, daß keine der vorstehenden Proben einer „Vorlesung" entnommen ist, sondern daß alle für die Lektüre geschrieben sind. Man kann also dieses fordernde Pathos nicht als durch die äussere Form bedingt erklären sondern muß es als eine Grundkraft Saphirscher Sprachgestaltung verstehen. Das Charakteristische ist dabei die Intensität, mit der

Saphir seine Leser zu beeinflussen sucht. Doch muß an dieser Stelle die Besprechung des pathetischen Elementes als solchem abgebrochen werden, da diese in einen anderen Zusammenhang gehört. Lediglich die sehr enge Beziehung zwischen Autor und Publikum sollte hier an einigen Beispielen gezeigt werden. Auf die zahlreichen interessanten stilistischen Einzelzüge der angeführten Beispiele kann jetzt ebenfalls noch nicht eingegangen werden. Nur sei nochmals darauf hingewiesen, daß sich drei grundverschiedene Behandlungsweisen des Lesers in dieser Prosa finden: eine romantisch-ironisierende, eine ruhig moralisierende und eine pathetisch fordernde. So spiegeln sich in dieser einen Stilform die verschiedensten Gestaltungsrichtungen wieder, die jene charakteristische Uneinheitlichkeit und Unausgeglichenheit des gesamten Stils mitbewirken. Hiermit soll vorläufig die Betrachtung dieses Stilmittels abgeschlossen und zu der einleitenden Skizzierung der treibenden Kräfte der Saphirschen Prosa zurückgekehrt werden.

Selbst wenn man ganz von der vorstehend beschriebenen Einbeziehung des Lesers absieht und sich nur an solche Stellen hält, an denen von einem Publikum mit keinem Worte die Rede ist, lassen sich ganz ähnliche Tendenzen feststellen. Fast ständig glaubt man, in der vorliegenden Prosa ein unablässiges Kokketieren mit dem Publikum zu beobachten. In Anbetracht der gesamten Grundhaltung des Stils ist dies nicht verwunderlich. Ein Streben nach Wirkung schlechthin ist natürlich stets auf den Beifall des Lesers bedacht und wäre ohne Publikum sinnlos. Ebenso will artistische Sprachgestaltung immer bewundert sein. Der lockere, saloppe Konversationston ist ohne einen fiktiven Gesprächspartner auch nicht vorstellbar. Schliesslich erfordert das drängende, pathetisch predigende Element unbedingt eine aufnehmende Hörerschar.

Tatsächlich bedarf so die Saphirsche Prosa auf jeden Fall eines Publikums, um ihre innere Form zu erfüllen. Diese Erkenntnis ist von grundlegender Wichtigkeit für eine Würdigung des ganzen Stils. Natürlich darf das nicht missverstanden werden. Gewiss schreibt wohl die überwiegende Mehrheit aller Autoren für eine Leserschaft, und sicher sind sich die meisten Dichter und Schriftsteller bei ihrem Schaffen bewusst, daß nachher ein Publikum das Geschaffene lesen und beurteilen wird. Dennoch aber wirkt sich dieses in der Prosa etwa eines Goethe oder eines Conrad Ferdinand Meyer — um nur zwei der hervorragendsten Beispiele zu nennen — nicht äusserlich erkennbar aus. Ein Stück Goethescher oder Conrad Ferdinand Meyerscher Prosa erscheint als durchaus fertig und abgeschlossen in sich selbst. Es lebt aus sich heraus und kann als ganz unabhängig und frei von einem Publikum gedacht werden. Auch tritt die Gestalt des Autors dort garnicht oder nur höchst selten in Erscheinung. Solche Prosa ruht ganz in sich selbst und hätte, selbst wenn sie keinen einzigen Leser finden sollte, ihre innere Form verwirklicht und ihr inneres Ziel — die Darstellung eines bestimmten Sachverhaltes — erreicht. Ganz anders verhält es sich mit Saphirs Prosa. Sie braucht notwendig das Medium einer Leserschaft, um überhaupt leben zu können und ihre innere Absicht — nämlich die der ästhetischen sowohl wie der moralich-ethischen Beeindruckung — zu erreichen.

Unter diesen Umständen wird auch verständlicher, wieso die direkte Anrede und unmittelbare Einbeziehung des Lesers keineswegs auf die für den mündlichen Vortrag bestimmten Vorlesungen beschränkt sind sondern sich ebenso häufig in anderen Stücken finden. Saphir scheint sich im Geist immer vorzustellen, ein Publikum anzureden. Gerade die tiefergehende Betrachtung vieler für Saphir bezeichnende Stilmerkmale wird erweisen, daß diese letzten Endes nicht der geschriebenen Sprache angehören sondern in der gesprochenen Rede beheimatet sind. Auch das ist eine ganz entscheidende Beobachtung für das Verständnis großer Strecken dieses Stils. Wichtige und umfangreiche Teile des Saphirschen Prosastils dürfen garnicht unter dem Gesichtswinkel der geschriebenen Sprache beurteilt sondern müssen gleichsam als stenographierte gesprochene Rede aufgefasst werden.

Fassen wir noch einmal die bisherigen Ergebnisse zusammen. Es handelte sich hier lediglich um die thesenartige Skizzierung einer Reihe von Grundkräften der Saphirschen Prosa, die sich dem unbefangenen Betrachter ohne weiteres darstellten. Es zeigte sich als erster und wichtigster Eindruck eine Grundhaltung des gesamten Stils, die stets auf „Wirkung" schlechthin bedacht ist. Diese Absicht tritt überaus häufig unverkennbar und darum störend in das Bewusstsein des Lesers. Als eine Folge dieser Tendenz ergibt sich oft ein Missverhältnis zwischen Form und Inhalt, indem auf die äusssere Gestalt eine ungleich grössere Energie konzentriert wird als auf den Inhalt. Es zeigt sich aber auch, daß hierin insofern ein dialektischer Vorgang zu erblicken ist, als die Forcierung der Form teilweise nur zur Akzentierung des Inhalts beabsichtigt scheint. Allgemein kennzeichnend für den Saphirschen Stil ist eine Tendenz, durch Uebersteigerung bestimmter Stilmittel gerade das Gegenteil der ursprünglichen Absicht zu erreichen. Hierin könnte man eine gewisse Tragik erblicken. Es sind drei voneinander unabhängige Richtungen der Sprachgestaltung vorhanden: ein artistisches, ein locker saloppes und ein pathetisch drängendes Element. Diese werden nach Möglichkeit der Grundhaltung des Stils, dem Streben nach Wirkung, einbezogen. Aber das ist nur teilweise verwirklichbar. So entsteht eine doppelte Diskrepanz: einmal zwischen jenen drei Elementen untereinander und dann zwischen jenen Elementen und der Grundhaltung des ganzen Stils. Eine starke Originalitätsucht übt jedenfalls einen bestimmenden Einfluß auf die Stilgestaltung aus. Der gewollte Charakter dieser Prosa bleibt für den Leser stets deutlich fühlbar. Rationale Züge der Sprach- und Stilbildung spielen eine grosse Rolle, werden aber bisweilen von völlig irrationalen Kräften abgelöst. Der Stil ist in höchstem Masse andringlich. Das äussert sich nicht nur in der direkten Anrede und unmittelbaren Einbeziehung des Lesers sondern auch ganz allgemein in einem ständigen Kokettieren mit dem Publikum, da wo es garnicht erwähnt wird und eigentlich nichts zu suchen hat. Ueberhaupt ist diese Prosa ohne das Medium eines Publikums garnicht vorstellbar und besitzt somit kein wirkliches Eigenleben. Weite Strecken darin sind nicht als geschriebene Sprache sondern als gesprochene Rede aufzufassen. Durchweg treten also mannigfache einander widersprechende Tendenzen zutage. Ausdrücklich soll gesagt werden, daß mit der vorstehenden Skizze keineswegs alle für die Saphirschen Prosa bezeichnenden Grundtendenzen erschöpft sind. Nur die allerauffallendsten konnten hier vorerst Erwähnung finden.

b) Wortsphäre

Wir wenden uns nun den genaueren Untersuchungen zu. Dabei wird zunächst die Sphäre des Wortes zu betrachten sein. An sich hätte man erwarten sollen, daß diese Untersuchung mit der Analyse des Satzes beginnen würde; denn es kann wohl als gesichertes Resultat der heutigen Sprachforschung angenommen werden, daß der Satz als logisch-sinnliche Einheit primär ist [75*]) und infolgedessen sich in der Satzsphäre als einem großen organischen Gebilde die gesamte Struktur und Eigenart eines Stils am ehesten und deutlichsten offenbart . . . [76*]) In der Tat dürften der Satz und die Periode das gegebene Element und die Basis aller stilistischen Erkenntnis sein. Der Satz gibt quasi das Gerüst ab und ist dann entsprechend dem Grundriss des Stilwillens mit den einzelnen Wort-Bausteinen auszufüllen. Wenn dennoch hier mit der Betrachtung der Wortsphäre begonnen wird, so deshalb, weil diese sich gebieterisch an die vorderste Stelle drängt. Gerade darin ist ein besonders wichtiges Merkmal der Saphirschen Prosa zu erblicken.

Innerhalb der Wortsphäre kommt den nominalen Teilen der Sprache eine weitgehend dominierende Rolle zu. Auf sie vor allem scheint der Autor — bewußt oder unbewußt—seine Aufmerksamkeit und Sorgfalt gelegt zu haben. Diese Neigung ist durchaus nicht auf die Vorlesungen beschränkt sondern findet sich in den Plaudereien und Skizzen feuilletonistischer Art in gleicher Weise. Bei den Novellen und Erzählungen tritt die Ueberbetonung des nominalen Elementes nicht so krass zutage. Das hängt einmal mit dem Inhaltlichen zusammen insofern, als bei einer Erzählung das Moment der Handlung und des aktiven Vorwärtsstrebens stets bedeutend ist. Dann aber liegt ja Saphirs Stärke ganz allgemein nicht auf novellistischem Gebiet, und seine persönliche Eigenart darf daher hier nicht gesucht werden. Zunächst seien nun eine Reihe Proben aus verschiedenen Gattungen herausgegriffen, die alle charakteristisch sind und beliebig vermehrt werden können.

> Wehe und wehe aber den Jünglingen, denen die Liebe nichts ist, als eine Spielmarke der Zeit, nichts als das Vorgebirge der Genusshoffnung, denen die Hallelujaden reiner Sympathie wie die feszennischen Lieder heisskochender Sinne erklingen, denen die Ehe nichts ist als ein vierhändiges gesellschaftliches Spielstück, nichts, als das Paar oder Unpaar der Leidenschaft! Diese erblicken in dem reinsten Spiegel des reinsten Mädchenblickes nur ihr Selbst, diesen an sich selbst nagenden Lustteufel und Skorpion; diese hören in dem zarten Schlagen der mit heiligem Dunkel überbauten Jungfräulichkeit nur das Pochen und Hämmern ihres in sich getragenen Bohr- und Totenwurmes der Gier, und das leise, nur den Blumenfingern der Reinheit verspürbare Pulsieren jungfräulicher Liebe ist ihnen bloss der Auktionshammer der sich losschlagenden Sinnlichkeit! Wehe! und dreimal Wehe euch! ihr werdet vorgefordert werden und Rechenschaft geben müßen dort über jeden trüben Anhauch, mit dem ihr den Spiegel eines reinen Weibergemütes beflecket; über jeden Staubfaden weiblicher Blüte, den Ihr mit Euren Giftblicken angeweht: über jede Sünde, die Ihr in der geheimsten Herzensfalte gegen den heiligen Geist der Tugend beganget; über die

[75]) Vgl. die Fußnote bei Gumbel, Sonderrenaissance, wo die einschlägige Literatur aufgeführt wird. S. 44.
[76]) do. S. 44—59.

heimlichste Träne, über die leiseste schmerzliche Mundverzuckung der von euch verlockten, betrogenen und in ihrer Zartheit und Wehrlosigkeit tief in sich verfallenen und niedergebeugten Weiblichkeit (VIII,18f).

Warum soll das kritische Auge nicht ebenso gut auf die Ysopblättchen und Milben-Produkte der Schöngeistigkeit als auf ihre Pisangblätter und Mammutknochen gerichtet sein? Steckt nicht zuweilen in einem winzigen Fingerhut ein besserer Kopf, und wenn es auch nur ein Nagelkopf wäre als in großem Plüsch-, Sturm- und Filzhüten? Wie kärglich ist doch der Acker der Kritik gebaut! Brach liegen schöne Felder, und fette Gründe sind nicht urbar gemacht! Zum Beispiel die Kritik der Stammbücher! Welch ein Fund bietet sich dem menschlichen Geiste in ihnen nicht dar! Welch ein Schatz von Schlafrockgedanken und Krawattengefühlen! welch niederträchtige Zärtlichkeit bei der erhabensten Hirnlosigkeit! welch infame Originalität bei der hinreissendsten Unwissenheit! Welch zerschmetternde Orthographie bei der korrektesten Albernheit! diese Fülle der Leerheit bei diesem systematischem Nichts! diese bescheidene Unverschämtheit bei dieser blödesten Zudringlichkeit! diese Enthaltsamkeit des Witzes bei diesem Ueberfluß an gänzlichem Mangel! (VIII,204 f.)

Der Tag ist für den Geist, die Nacht ist für die Seele; ich mag keinen Allerseelen-Tag, sondern eine Allerseelen-Nacht! der Tag ist für das Verlangen, die Nacht ist für die Tränen; der Tag ist für das Leben, die Nacht ist für den Tod; der Tag gehört der Zukunft, die Nacht gehört der Vergangenheit; der Tag des Glücklichen ist ein Gesang, die Nacht des Glücklichen ist ein Gebet; der Tag des Unglücklichen ist eine Protestation gegen das Schicksal, die Nacht des Unglücklichen ist eine Grablegung des Schmerzes und eine Resignation in den Willen der Allmacht!

Die Freuden des Tages kreisen wie bunte Falter in der Dämmerstunde des Abends matt und matter in immer kleineren Ringen und sinken in den schwarzen Kelch der Nacht ganz leblos hin; die Schmerzen des Tages sind wie Rauchsäulen; des Nachts steigen sie brennend und glühend als Flammen und Feuersäulen zum Himmel empor!
Allerseelen-Nacht! Allerseelen-Tag! (VIII,47).

Wenn Ihr wüsstet, daß man von der Schätzung des bunten Kranzes um Eure Locken, von dem Flitterwerk auf Euren Mantillen, Tüchern, Krispinen u. s. w. direkt zur Schätzung Eures Verstandes, Eures Gemütes, Eurer Wünsche, ja zur Schätzung der Vermögensumstände Eurer Familien und zur Schätzung der Zukunft Eurer künftigen Männer übergeht, dann ja dann würdet ihr von Euch werfen all diesen auffallenden, blickaufsichreissenden, feuerschreienden, lärmschlagenden, bunten Kleiderkram, und Euch einfach, geschmackvoll kleiden, züchtiglich reizend, und alles würde von Euch sagen: die ist gekleidet aus der wahren, hinreissenden, unnachahmlichen Putzwaren-Handlung „Zur schönen Seele!“ (V,81).

Zunächst einmal wird aus jenen wenigen Stellen bereits deutlicher geworden sein, weshalb beim Saphirschen Prosastil die Wortsphäre ein so starkes Uebergewicht über die Satzphäre hat und den Hauptteil des Interesses beim Leser einnimmt. Im Vergleich zu der ausserordentlich reichen und liebevollen Ausbildung aller in der Wortsphäre liegender Ausdrucksmittel nimmt sich der Satz- und Periodenbau bereits auf den ersten Blick recht einfach — um nicht zu sagen dürftig — aus. Natürlich muß das

Verhältnis von Wort und Satz später ausführlich untersucht werden. Ferner wird man bei den vorstehenden Proben den Eindruck gewonnen haben, daß die nominalen Sprachelemente den verbalen an Bedeutung wesentlich überlegen sind. Wodurch die nominalen Bestandteile im einzelnen charakterisiert sind, muß ebenfalls solange unerörtert bleiben, bis das Verhältnis von verbalen und nominalen Elementen untersucht ist. Zu den nominalen Sprachteilen werden hierbei nicht nur die Substantiva, Pronomina, Adjektiva und Numeralia gerechnet sondern auch alle infiniten Verbalformen wie Infinitiv, Gerundium, Partizip. Daraus folgt, daß auch beim Futur der Infinitiv und beim Passiv das Partizip dem Nomen zuzurechnen ist. Dem logischen Sinn nach sind ja die nominalen Sprachteile Ausdruck für etwas Zuständliches, relativ Ruhendes, Festes, in sich Geschlossenes. Die verbalen Formen hingegen sind treibende, bewegende, verändernde Kräfte, die über sich selbst hinausweisen. Erst durch die finiten Verbalformen ist in unseren Sprachen eine Satzbildung möglich. Sie bringen Handlung, Bewegung und Zusammenhang in die elementaren, in sich ruhenden, unverbundenen nominalen Teile. Ihr entscheidendes Kriterium ist eben darin zu erblicken, daß sie über sich hiausweisen und aus dem Zuständlichen der nominalen Sphäre in die Bewegung und Veränderung der Satzsphäre vorstossen wollen. Wenn nun einerseits behauptet wurde, daß der nominalen Seite innerhalb der Wortsphäre eine besondere Bedeutung zukommt, muß zugesehen werden, welche Rolle die verbalen Elemente andererseits spielen. Hier kann festgestellt werden, daß die infiniten Verbalformen (darunter auch Futur und Passiv verstanden) sehr zahlreich sind, und daß die tatsächlich vorhandenen finiten Verben oft nur einen schwachen verbalen Charakter haben und verhältnismässig häufig Zuständliches anstatt Handlung und Veränderung bezeichnen. In anderen Worten würde das heissen, daß auch die wirklich vorhandenen finiten Verben zum großen Teil in sich selbst ruhen und wenig über sich hinaus in die Satzsphäre weisen. Es folgen nun einige Stellen, an denen Saphir verhältnismässig viel Verben verwendet. Gerade hieran ist zu studieren, wie es bei dem „verbalen" Charakter dieser Verben bestellt ist, und daß sie ihrem inneren logischen Sinn nach viel Verwandtschaft mit nominalen Sprachformen haben.

Witz ist ein notwendiger Trost über den Ueberfluss an Geldmangel; Geld ist eine trostreiche Notwendigkeit beim Mangel an Witz-Ueberfluss. Witz will nicht gesucht sein. Geld will sehr gesucht sein, und doch wird beim Geld der redliche Finder belohnt und beim Witz der redliche Finder bestraft! Witz schlägt, Geld wird geschlagen, und doch ist derjenige, der Witz besitzt, mehr geschlagen, als derjenige, der Geld besitzt. Witz vergleicht alle Gegenstände miteinander. Geld entzweit alle Gegenstände. Wer Witz besitzt, der teilt gerne aus; wer Geld besitzt, teilet nicht gerne aus. Wer Witz hat, verschafft dem, der Geld hat, Unterhaltung; wer Geld hat, verschafft dem, der Witz hat, keinen Unterhalt! Der beste Witz wird oft schlecht aufgenommen, aber auch das schlechteste Geld wird stets gut aufgenommen. Der Witz trägt gewisse Zinsen, die sehr unsicher machen; das Geld trägt sichere Zinsen, die sehr gewiss machen. Der Witz verschafft sich selten eine Obligation, das Geld ringt nach nichts als nach Obligationen ... beim Witz geben die Falschmünzer Fremdes für Selbstgemachtes aus, beim Geld geben die Falschmünzer Selbstgemachtes für Fremdes aus. Beim

Witz geht der angeerbte am wenigsten aus, beim Geld geht gerade das angeerbte am leichtesten aus. (I,238 f.)

—Am schönsten und am heiligsten zugleich ist das Auge der Geliebten, wenn es voll Andacht sich hebet im frommen Gebet! wenn es zum Himmel gewandt, schimmert im verklärenden Licht des Gebetes; wenn der fromme Blick aufsteigt aus seiner reinen Muschel, wie die Lilie aus jungfräulichem Boden; wenn seinem stummen Blicke entblüht ein Gebet von Innigkeit und Demut, voll Religion und göttlicher Liebe; wenn in seinem schimmernden Ring sich malt der tiefe Himmel des Glaubens! wenn das Kreuz, das Fundament eines jeden Sternes in seinem Sterne erglüht in inniger Andacht; wenn es den sanften gläubigen Blick wehmütig heftet an den großen, blauen Gnadenbrief des nie wankenden Himmels ..... etc. (I,218)

Die Königin unseres Welttheaters, die Sonne, sank hinter den Gebirgskulissen unter und zog die lange, rote, pupurne, mit goldenen Wolkenflitterchen besäte Abendrot-Schleppe über den ganzen westlichen Himmel nach. Im Zwischenakte von Tag und Nacht erscholl die Hofkapelle der Natur, der Gesang der Luftbewohner, und der Osthimmel steckte schon immer mehr und mehr die schimmernden argandischen Lampen an, über welchen die blaue Decke wie eine schützende Veilchenglocke hing. Der letzte verklingende Ton der Abendglocke bebte wie der Scheidegruss des dahingeschwundenen Tages durch still wehende Zweige. (VII,43).

Der Himmel, meine freundlichen Hörer und Hörerinnen, hat den Menschen zwei Gaben geschenkt, um ihn über die Tierwelt zu erheben: das „Denken" und das „Sprechen" — Da der Mann zuerst erschaffen wurde, so hat er für sich das beste genommen: das Denken; die Frau kam später und bekam das Sprechen; darum ist „der Gedanke" männlich „die Sprache" weiblich; darum heisst's „Muttersprache", und nicht „Vatersprache". Wenn sich der Mann „Gedanke" mit der Frau „Sprache" vermählt, so steht der Gedanke gar oft unter dem Pantoffel der Sprache und hat nichts mehr zu sagen! (II,199.)

Die vorstehenden Beispiele sind absichtlich so ausgewählt, daß hauptsächlich finite Verbalformen in ihnen vorkommen. Man wird bemerkt haben, daß diese meist schildernden Charakter haben, also Zuständliches ausdrücken und somit vorwiegend in sich selbst ruhen. Natürlich hängt die Häufigkeit Zuständliches beschreibender Verben mit dem Inhaltlichen zusammen. Aber es ist ja gerade das Typische der Saphirschen Prosa, daß das Moment der Handlung und Erzählung — auch rein inhaltlich gesehen — gegenüber dem der Betrachtung, Schilderung und Meditation zurücktritt. Es ist natürlich kein Zufall, daß Saphir sich zu der „kleinen" Form sowohl in der Gattung als auch im Stil hingezogen fühlt. Die späteren Beobachtungen über den Satzbau werden zeigen, daß dieser in Anbetracht des sonst so „kunstvoll" und sorgfältig durchgearbeiteten Stils das Gefüge des Satzes von einer erstaunlichen Simplizität ist. Es ist also nicht verwunderlich, daß die Verben so wenig über sich hinaus auf einen größeren Zusammenhang weisen. Entsprechend der Tatsache, daß die Wortsphäre viel reicher ausgebildet ist als die Satzsphäre, spielen auch innerhalb der Wortsphäre die nominalen Teile eine bedeutendere Rolle als die verbalen. Dieses ist ein ganz natürliches logisches Verhältnis. Es sollen nun die Eigentümlichkeiten der Wortsphäre im einzelnen betrachtet werden.

Daß der Wortschatz als solcher sehr groß ist, darf unter diesen Umständen als natürlich registriert werden. In ihm spiegeln sich die meisten Grundkräfte der Saphirschen Stilgestaltung wieder vor allem aber jene Stilmittel, die der artistischen Sphäre zuzuordnen wären. Das Streben nach origineller Wirkung veranlasst den Autor nicht nur zu dem verhältnismässig reichen Gebrauch seltener und ausgefallener Wendungen; hieraus ist vielmehr auch die für Saphir so bezeichnende Neigung zur Neubildung aller möglichen Worte und Wortverbindungen zu erklären. Ganz allgemein lässt sich behaupten, daß die Freude am Wort für den Saphirschen Stil eines der wichtigsten — wenn nicht das wichtigste — Kennzeichen ist. Die Freude am Wort schlechthin erstreckt sich nicht nur auf die inhaltliche sondern auch auf die formale und vor allem die klanglich-lautliche Seite dieses Sprachelementes. Die gegebene Ausdrucksform für diese Haltung im Sprachlichen ist das Wortspiel im weitesten Sinn. Wie ungemein häufig dieses Stilmittel bei Saphir anzutreffen ist, wurde schon in der biographischen Einleitung erwähnt: ohne Uebertreibung kann man feststellen, daß Saphir fast ausschliesslich als der Vertreter des Wortspiels und Wortwitzes in die deutche Literaturgeschichte eingegangen ist.[77*]) Wortspiele und Wortwitze finden sich in seiner Prosa derartig zahlreich, daß es bei unserem heutigen Geschmack so gut wie unmöglich ist, größere Teile der Saphirschen Schriften ohne ein Gefühl starken Widerwillens zu lesen. Hierzu einige Beispiele:

> Fröhlich ist man aber auch nirgends, als da, wo sich der Spiess immer am Herde dreht, in Wien! Die Grundseligkeit dreht sich am Ende doch immer um den Braten, der sich um den Spiess dreht. Wenn sich an jedem Herde in der Welt täglich ein Spiess drehte, um den sich ein Braten dreht, es wäre vieles weniger verdreht in der Welt. Je mehr Braten gedreht werden, je weniger Nasen werden gedreht
>
> Was ist denn am Ende die ganze liebe grosse Erde anders, als ein Braten, der sich um die eigene Spiessachse dreht, sich an der Sonne braten lässt und mit Menschenschweiss und Menschentränen begossen wird?
>
> Ach, ich habe lange dort gelebt in der Stadt, wo sich der Braten um den Spiess, die Frauen um den Braten und die Männer um die Frauen drehen und habe lange in anderen großen Städten gelebt, wo man sich um den Herd der Hyperbildung und Völkerbeglückung dreht und ich ziehe am Ende jenen Spiess vor; es ist mir doch lieber, wenn sich die Menschen um den sicheren Braten, um den sicheren Herd drehen, als wenn sich der unsichere Herd um den unsicheren Braten dreht! (I,10).
>
> Kennen Sie, meine lieben Leser, unser Weltsystem? Die schöne Welt kommt systematisch zusammen und setzt sich in einen Kreis: das ist der Weltkreis; die jungen Herren segeln um die Frauenwelt herum, das sind die Weltumsegler, die auch das Schicksal aller Weltumsegler haben, daß sie nie in den stillen Ozean gelangen können.
>
> Zuerst dreht sich das Gespräch der ganzen Welt ums Theater, das ist die Weltachse; Dann erzählt man sich Geschichten aus der Stadt,

[77]) Vgl. die in der Einleitung über Saphir angeführten Urteile, die ihn durchweg als den Vertreter des Wortwitzes kennzeichnen, ohne ihm sonst irgend eine Bedeutung zuzusprechen.

das ist die Weltgeschichte; die ältesten Bonmots werden neuerdings erzählt, das ist die alte und neue Welt; um das goldene Haupt der jungen Mädchen bilden die silbernen Köpfe der Kreise eine eherne Mauer und erproben ihre eiserne Geduld; das sind die vier Weltalter; dann fragt man sich: haben Sie gehört, was für ein Gerücht verlautet? das ist das Weltgericht; dann setzt man sich an einen Spieltisch, das sind die Weltkarten; dann tauscht man seine Neuigkeiten aus, das ist der Welthandel; dann ersäuft man sich in einem Meer von Gemeinplätzen, das ist das Weltmeer; dann kommt ein Schriftsteller, bringt die Gesellschaft der schönen Welt zur öffentlichen Kunde, das ist die Weltkunde; und zuletzt macht das Schicksal einen Strich durch die Weltkunde, das ist der Weltstrich. Sehen Sie, das ist das ganze Weltgebäude.

Die ganze Welt sagt: Die Welt muß zugrunde gehen; die Welt ist aber so grundlos, daß sie nicht zugrunde gehen kann, und man kann wirklich sagen: daß die Welt zugrunde gehen soll, dazu ist kein Grund vorhanden. (V,25 f.).

Warum, meine freundlichen Hörer und Hörerinnen, sagt man „überhaupt" und nicht „überkopf"? Wo liegt der Unterschied zwischen Haupt und Kopf? Warum sagt man: „ich muß das behaupten" und nicht „ich muß das beköpfen"? Warum sagt man „Köpfen" und „Enthaupten", und nicht auch: „der ist gehäuptet worden oder entköpft"? Warum forscht man bei allen Dingen nach der Haupt-Ursache und nie nach der Kopf-Ursache? Warum, meine freundlichen Hörer und Hörerinnen, ging ohne Haupt Rom und Sparta zugrunde, und warum geht ohne Kopf Eipeldau nicht zugrunde? Warum hat das kleinste Land seine Hauptstadt und das größte Land keine Kopfstadt? Warum bekommt in der Ehe bloss die Frau den Kopfschmuck, der Mann aber einen Hauptschmuck? Warum macht man oft kopflos ein Hauptunglück? Nicht jeder Hauptmann ist ein Kopfmann, ein Hauptquartier ist noch kein Kopfquartier, und wenn der Feldherr den Kopf verliert, so wird er aufs Haupt geschlagen! In jeder Strasse findet man eine Hauptniederlage, aber nirgends findet man eine Kopfniederlage; begehrt man von irgend einer Anstalt ein „Hauptstück", so bekommt man ein „Kopfstück". Beinahe jedes Land treibt eine Kopfsteuer ein, um irgend einen Hauptzweck zu erreichen, wo treibt man aber eine Hauptsteuer ein, um einen Kopfzweck zu erreichen?

Jedoch ich fürchte, meine freundlichen Hörer und Hörerinnen, daß Sie von dieser Sprach-Hauptjagd bald Kopfweh bekommen könnten und stürze mich nun Hals über Kopf in mein Hauptthema.....zurück. (V,11f).

Allein wenn Sie auch bei meinen Betrachtungen über den Zeitgeist nicht gemerkt haben, wie Ihnen durch den Geist die Zeit vergeht, so werden Sie doch bemerkt haben, wie mir mit der Zeit der Geist vergeht. Dieses zeitliche Vergehen meiner Vorlesung ist ein Verbrechen an Ihnen, Verbrecher muß man schliessen, das ist ein guter Schluß, mit diesem Schluss schliesse ich meine Vorlesung indem ich meinen herzlichen Dank für Ihre gütige Teilnahme mit einschliesse. Lassen Sie sich die Zeit nicht reuen, die Sie hier verloren haben, die Menschheit ist der redliche Finder, für den Sie verloren haben; lassen sie sich aber auch den Geist nicht reuen, den Sie bei mir nicht gefunden. Am Tage lässt sich kein Geist sehen, und Sie werden ganz richtig von mir sagen können: daß er keinen Geist enwickelte, das liegt am Tage! Es ist

mein Trost, daß Sie von hier zu Tische gehen und Ihren Schmerz verbeissen werden; nur die hungrigen Menschen sind scharfe Kritiker, die essenden Menschen sind sehr nachsichtige Rezensenten; obschon sie alles aufgabeln und den Mund zuweilen recht voll nehmen, so verschlucken sie doch manches. (I,292 f.)

Es dürfte zunächst nicht nötig sein, mehr Beispiele für die Saphirschen Wortspiele zu bringen. Nur wäre interessant zu wissen, wie derartige Leistungen auf Jahrzehnte hin einen solchen Erfolg haben konnten. Beiträge zur Beantwortug dieser Frage wären am ehesten von soziologischer Seite zu erwarten. Doch ist auf dieses Problem hier nicht einzugehen.

Man wird beobachtet haben, daß die vorgeführten Wortspiele weder infantil noch grobianisch, noch künstlerisch, noch hönisch, zynisch oder aggressiv genannt werden können.[78*]) Vielmehr wollen sie geistreich sein. Ohne indessen diese Stufe zu erreichen, bleiben sie in der Sphäre des Jongleurhaft-Spielerischen. Das Wortspiel ist das Stilmittel, in dem der artistische Gestaltungswille am deutlichsten und reinsten zum Ausdruck kommt. In Anbetracht der Tatsache, daß das Wortspiel von aussen gesehen das allerwichtigste Merkmal der Saphirschen Prosa darstellt und wirklich auch nach eingehender Prüfung die überragende Bedeutung dieses Stilmittels bestehen bleibt, ist es nicht verwunderlich, daß sich in dem Wortspiel die wichtigsten Tendenzen des ganzen Saphirschen Stils wiederfinden. Zunächst einmal ist hier die anzutreffende ungeheure Ausweitung dieses Stilmittels von der Absicht nach möglichst starker Wirkung auf das Publikum nicht zu trennen. Diese Absicht wird deshalb so unzweifelhaft offenbar, weil ja jedes Wortspiel seinem innersten Wesen nach auf Wirkung bedacht ist und durch die endlose Häufung dieser Stilform diese Wirkung unendlich gesteigert werden soll. Aber hier zeigt sich bereits jene Dialektik des Saphirschen Stils. Das Wortspiel, das vereinzelt gebraucht durchaus gute Pointen hervorzubringen imstande ist, wird so ausgeweitet, daß seine an sich vorhandene Wirkung verloren geht. Das Wesentliche an dem Wortspiel ist doch zweifellos die Pointierung. In einer graphischen Kurve ausgedrückt würde das etwa bedeuten, daß sich in der langsam ansteigenden und langsam wieder fallenden Kurve eines Satzes oder eines grösseren Abschnittes an einer dafür disponierten Stelle eine besonders markante Zacke nach oben befindet. Je mehr derartige Zacken nun die gewöhnliche Kurve durchbrechen, desto weniger heben sie sich von dem Verlauf der Kurve ab und desto weniger erfüllen sie ihre „pointierende" Absicht. Es zeigt sich also bereits hier, wie Saphir durch sein ungeheures Streben nach Effekten sich um den Efolg der auf dieses Ziel hinstrebenden Stilmittel bringt. Der Wille zu origineller Wirkung wird hier ebenfalls insofern deutlich, als sich Saphir eines von keinem Autor in einem vergleichbaren Ausmaß gebrauchten Stilmittels bedient. Hiermit sollte seine Einzigartigkeit zum Ausdruck gebracht werden. Ueber den gewollten Charakter dieser Wortspiele wird man nicht im Zweifel sein können. Daß derartige Worteskapaden niemals von einem Leser als natürlich und selbstverständlich empfunden werden können, ist klar. Aus jeder Zeile spricht

78) Vgl. die Typeneinteilung von Julius Schultz, Psych. d. Wortspiels. Zeitschr. f. Aesth. Bd. XXL, 1927, S. 16—37.

heraus, wie sehr sie beabsichtigt sind. Ferner ist der rationale und im höchsten Masse bewusste Grundzug im Gebrauch dieses Stilmittels bei Saphir unverkennbar. Unmöglich kann eine derartige Fülle von wortakrobatischen Leistungen erzielt werden, wenn nicht ein durchaus wacher und nüchtern denkender Geist ständig dabei tätig ist. Diese Stilerscheinungen werden auch verdeutlichen, weshalb der Stil „andringlich" genannt wurde. Im Wesen des Wortspiels als eines pointierenden Stilmittels liegt eben die Tendenz, recht nahe an den Leser heranzugehen und den Abstand zwischen Autor und Publikum zu verringern. Daß es sich ferner dabei um ein ständiges Kokettieren mit dem Publikum handelt, ergibt sich aus der Lektüre ohne weiteres. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, als ob Saphir seine Geschicklichkeit unaufhörlich von dem Leser bewundert haben möchte. Es ist in der Tat unmöglich, sich diese Teile der Saphirschen Prosa ohne ein Publikum vorzustellen. Hier wird das Medium des Publikums zu einem unerlässlichen Bestandteil dieser Prosa. Endlich wird man im Anschluss daran erkennen, daß diese Fülle der Wortspiele ja im Grunde nicht einer geschriebenen Sprache angehört, wenn man schon gelegentlich derartige Ausweitungen dieser Ausdrucksform hinnehmen will. Da das Wortspiel sich auf der lautlichen Aehnlichkeit der verschiedenen Worte aufbaut, muss es naturgemäss beim blossen Lesen viel von der ursprünglichen Wirkung einbüssen und kann daher nur beim lauten Vortrag zu seinem vollen Recht gelangen. Nun wurden ja drei der hier gegebenen Beispiele (2, 3, 4) ganz bewusst zum Zwecke einer „Vorlesung" geschrieben und auch tatsächlich vorgetragen. Von diesem Gesichtspunkt aus versteht man jenes Uebermass an Wortspielen schon eher. Nichts destoweniger sind auch die in den anderen Saphirschen Schriften befindlichen Wortspiele hiervon nicht zu unterscheiden. Aber man wird zu ihrem vollen Verständnis wissen müssen, daß sie ihrem Ursprung nach zu der gesprochenen Rede gehören. (Beispiel 1). Weiterhin muß auch hier schon auf die erste später ausführlicher zu behandelnden Erscheinungen der Häufung und der Antithese aufmerksam gemacht werden, die sich bei den Wortspielen oft sehr deutlich ausgeprägt finden.

In die Sphäre des Wortspiels gehört sinngemäss auch das sogenannte „uneigentliche Zeugma". Diese grammatische Figur wird dadurch gekennzeichnet, daß bei ihr mehrere Objekte von einem Prädikat abhängig sind, wobei die Bedeutung des Verbums für jedes Objekt besonders modifiziert wird. Das uneigentliche Zeugma findet sich bei Saphir nur selten. Dennoch seien der Vollständigkeit halber einige Beispiele angeführt.

> Ich schlug die Augen nieder, die Fenster zu, den Mantel um und stürzte hinter dem Jantschky her. (I,2)
>
> ..... ich ergriff sofort sie und die Gelegenheit beim Kinn .. (II,150).
>
> Sie aber warf einen nichtssagenden Blick auf mich und eine durchbohrende Nadel auf die Erde ... (II,150).

Offensichtlich steckt in dieser unerschöpflichen Freude an Wortspielen, Wortwitzen und Wortpointen aller Art ein durchaus produktiver Zug. Man hat den Eindruck, als solle der Sprache auf diese Weise manche verborgene Tiefe, manche sinnvolle Bedeutungsmöglichkeit, manch neuer Ausdruck abgerungen und damit auch gleichzeitig wieder geschenkt werden.

Sicher ist der Ursprung des Saphirschen Wortspiels vor allem in der Freude am Artistischen, Spielerischen und der dadurch hervorgerufenen Wirkung auf das Publikum zu erblicken. Aber daneben scheint doch auch nicht selten wenn nicht gerade Ausdrucksnot so doch zum mindesten ein Streben nach recht drastischen Effekten mit an der Entstehung beteiligt gewesen zu sein. Jeder Autor steht ja in einem ständigen Kampf mit der Sprache, die in der Begrenztheit ihrer Ausdrucksmittel nie dem dichterischen Ausdruckswillen Genüge zu leisten vermag. In dieser Zwangslage verstehen es geniale Sprachschöpfer wie Luther „dem Volk aufs Maul zu sehen". Große Dichter vermögen, durch die Aufdeckung einer verborgenen oder vergessenen Bedeutungsschattierung einem Worte neues Leben einzuhauchen und sich damit eine neue Ausdrucksmöglichkeit für einen Gedanken zu erarbeiten. Kleinere Geister werden zu mehr äusserlichen, an der Oberfläche liegenden und daher müheloser zu ereichenden Ausdrucksmitteln ihre Zuflucht nehmen. Daß unter solchen Umständen ein Mann wie Saphir, dessen Muttersprache garnicht das Deutsche war, in dessen ererbter Sprachsphäre der Wortwitz eine bedeutende Rolle spielte und der ganz allgemein alles andere als eine Persönlichkeit war, zur Verwirklichung seines zweifellos vorhandenen Gestaltungswillens zur Bildung solcher Worteskapaden kommen musste, kann garnicht verwunderlich sein.

In diesem Zusammenhang erst sind seine schier unzähligen Neubildungen von Worten aller Art zu verstehen. In ihnen vereinigen und durchdringen sich die Freude am Artistischen, das Zurschaustellen seiner Virtuosität, mit unter echte Ausdrucksnot, aber im Ganzen doch das Bedürfnis nach Wirkung um jeden Preis. Da es dieser Arbeit nicht um grammatisch-logische Kategorien, sondern um die Aufweisung treibender Kräfte in dem Sprachschaffen Saphirs geht, kann auf eine „Einteilung" der folgenden Beispiele nach grammatischen Gesichtspunkten verzichtet werden. Dadurch liessen sich keine Anhaltspunkte über die eigentlich interessierenden Sprachvorgänge gewinnen. Es folgt nun eine kleine Auswahl aus der sehr grossen Zahl Saphirscher Neubildungen. Wenigstens soll versucht werden, diese Neubildungen unter dem Gesichtspunkt zu unterscheiden, ob sie nur der humoristischen Wirkung halber geschaffen sind, oder ob sie ernst genommen sein wollen. Zunächst nun einige Wortschöpfungen, die, wie es scheint, ernst gemeint sind.

Geschmacksschmarotzer (I,7) — Herzensmaschen ..... Gefühlsfaden (I,49) — Geht hin Ihr Maler und Poeten, Schnörkler und Versler unserer Zeit... (I,60) — Herzensgitter (I,116) — Schnellgedanken (I,156) — Schneckengedanken (I,158) — Fittichschimmer... Farben-Gaukelspiel (I,209) — Aschenbrödel-Herz (I,210) — Seifenblasen-Gottheit (I,220) — Geduldsarche (II,69) — Karpfenmensch (II,78) — Prisma-Augen (II,78) — Lindenblütenhand (II,84) — Lockengeschöpf (II,138) — Witzkugel... Modistenherz (II,150) — Schnürhakenhände (II,153) — Regulaquinqueblick (II,159) — Dürkräutlerei (II,179) — Kunst- und Schönheits-Sonne (II,204) — Eingeweide-Töne (II,205) — Haus-Pickeniques-Schwalben (II,213) — Seidenborden-Blicke (II,218) —Pfennig- und Heller-Gedanken (II,229) — Diskurs-Scherflein (II,229) —Altenbasen-Jubel (III,143) — Phantasiehimmel (III,171) — Komödienweinerei (III,199) — Gasthausunsterblichkeit (IV,1) — Stuben-

mädchenseele (IV,2) — Kindsweib-Enthusiasmus (IV,18) — Sauerampferlächeln (IV,57) — Alltags-Elle (IV,66) — Gewitterschauspiel (IV,75) — Johanniswürmchenblick (IV,99) — Tränen-Wolkenbrüche (IV,137) — Oder-Haftigkeit (IV,144) — Abenderholungsgedanken (V,90) — O Ledernheit, Altgebackenheit, Salzlosigkeit, Rückenmarkdörrigkeit der alten Leier! (V,127) — Ein wahrer, echter, gentlemanliker (V,199) — Gegen-Tierquälerei-Verein (V,204) — Seifen-Gedanken (V,216) — Jubelminuten (VI,13) — Lebens-Zisterne (VI,29) — naturforscherlich (VI,66) — Arznei-Seelenlehre (VI,80) — Weltgeschickschritt (VI,120) — Weltgürtel-Gedanken (VI,121) — Liebesseile (VII,19) — Abendrotschleppe (VII,43) — tiefdenkerisch (VII,102) — Witzüberfluss (VII,142) — Lieber-Zuseher (VII,162) — Bademantel-Gedanken (VII,177) — Rossgedächtnis (VII,230) — Menschengrammatik (VII,248) — Sommerwirtshaus-Inhaber (VIII,60) — Stillhimmel (VIII,100) — Solitär-Mensch (VIII,158) — Morgenrosen-Gardinen (VIII,164)

Wenn bei dieser Aufzählung manches der Beispiel von dem Autor nicht ernst gemeint scheint, so mag das daher kommen, dass sie hier aus ihrem Zusamenhang gerissen werden mussten, aber auch daher, dass es oft selbst in dem Zusammenhang schwer zu entscheiden ist, was die wirkliche Absicht des Schriftstellers war. Hier zeigt sich wieder jener schwankende, widerspruchsvolle, auf keine eindeutige Formel zu bringende Grundzug des Saphirschen Prosastils. Hier klipp und klar entscheiden zu wollen, würde eine gründliche Verkennung des Wesens dieses gesamten Stils bedeuten. Doch bevor in eine ausführlichere Besprechung dieser Wortschöpfungen eingetreten werden kann, müssen noch einige Beispiele solcher Neubildungen gegeben werden, die ganz offensichtlich dem humoristischen Effekt dienen sollen. Interessanterweise sind Proben dieser Art noch viel zahlreicher anzutreffen und zum Teil auch viel wirkungsvoller und besser gelungen. Saphirs eigentliches Feld war eben der Witz, und das prägt sich natürlich auch in den Neubildungen entsprechend aus.

Wir haben jetzt soviele Bücher über die Glückskunst, oder über das Kunstglück (I,131) — Salaterien (I,193) — Wolkentreter (I,197) — Meine unbekannte Näselnde, die mich dünnes Ausrufungszeichen nicht zum Nachbarn haben wollte, mußte nun ein großes Fleisch-O neben sich ruhen lassen (II,20) — Handlungsbeflissenheit (II,38) — Sommersprossentag (II,45) — Pantoffelrede (II,61) — Buchstaben-Gedärmeverwicklung (II,110) — nun umknöchelte die Hausfrau mit ihrer Hand die meinige... (II,130) — Monsieur Falzbeindl hatte sich aber ans Klavier gemacht und falzbeindelte den himmlischen Straussischen Elisabethen-Walzer herunter (II,134) — Oktavbissen (II,146) — Mundsemmelkuss (II,158) — Liebes-Butterbrot (II,198) — Maibutter-Humorist.... neubegrünt (II,199) — Makulatur-Papier-Welt (III,4) — Mineral-Witze (III,9) — Mitochsenliebe (III,16) — Runkelrüben-Prosa (III,42) — Floh-Vögte (III,206) — Manuskript-Skelett (IV,41)—Haarnadeleien (IV,44) — Blumistik (IV,66) — Nachtlöhne (IV,69) — Feldwebel der vademecumatischen Wissenschaften (V,7) — Fragendonnerer (V,11) — Visiten-Igel (V,16) — Siekönnenmirgestohlenwerdengesicht (V,26) — Dialogsauce (V,178) — Episoden-Ei (V,186) — Tränenpropfenzieher (V,191)—Knallerbsen-Moment (V,211) —Wurzelmatik (VI, 39) — Aristotel'sche Einheiten und klassische Peinheiten (VI,65) — Wortblutwurst (VI,105) — Forellenüberschwenglichkeit

(VI,119) — ..... wenn man den Titel des Büchleins näher beaugapfelt (VI,130) — Unzusammenhänglichkeiten (VI,141) — Rossologie..... Nächstenpferdliebe (VII,111) — Weihnachtskuchen-Chrestomatie (VII. 205) — wachsam und schlafsam (VII,231) — Frühlings-Phantasie-Blumen-Poet (VIII,167) —.

Aus dem vorstehenden Material wird klar geworden sein, daß es sich hier in den meisten Fällen ebenfalls um Wortspiele aber nicht um wirkliche Neubildungen handelt. Echte Neubildungen sind undenkbar ohne den Willen des Autors, an dieser Stelle etwas Endgültiges zu sagen. Bei Saphir dagegen handelt es sich größtenteils um Schöpfungen des Augenblicks, des mehr oder weniger zufälligen Spiels. Mehr als eine einmalige Wirkung ist offensichtlich nicht beabsichtigt. Hier kommt vor allem die Saphir eigene Originalitätsucht zum Vorschein. Schöpfungen des Augenblicks, die auch nur für den Augenblick berechnet sind, stellen naturgemäss den Gipfel aller originellen Stilformen dar. Auch hier spiegeln sich die für den ganzen Stil kennzeichnenden Grundzüge wieder. Das Streben nach Wirkung und Originalitätsucht prägen sich deshalb so stark in der Wortsphäre aus, weil, wie schon erwähnt wurde, die Wortsphäre ganz allgemein in ihrer reichen Ausbildung der Satzsphäre überlegen ist. Die zahleichen Neubildungen sind eine Bestätigung dafür, daß der Autor den normalen Wortschatz der Sprache nicht für ausreichend hält, um sich damit vollkommen auszudrücken. Bei der Simplizität des Satzbaues braucht es nicht verwunderlich zu sein, daß an die Wortsphäre als solche ganz besondere Anforderungen für den Ausdruck des Gemeinten gestellt werden. Daß dann Saphir mit den ihm zur Verfügung stehenden Worten nicht glaubt auskommen zu können, entspricht nur dem, was über seine Neigung zu Wotspielen gesagt wurde. Je weniger er in der Sprache verwurzelt ist, desto mehr wird er sich an äusserliche und leicht zugängliche Stileffekte halten; und daß die Bildung eines neuen Wortes von der Art der hier vorgeführten einfacher ist als die Erfüllung eines alten Wortes mit neuem Inhalt versteht sich von selbst. Das rationale Moment ist bei diesen Neubildungen so weitgehend beteiligt, daß der Leser nicht selten in der Lektüre einhalten muß, um sich mit seinem kritischen Verstand Rechenschaft über das Gemeinte zu geben. Eine Anzahl dieser Bildungen sind aus der Neigung zur antithetischen Ausdrucksform entstanden. (Aristotel'sche Einheiten und klassische Peinheiten; wachsam und schlafsam). Oft scheint eine gewisse Bequemlichkeit und saloppe Haltung bei der Bildung solcher Ausdrücke mitgespielt zu haben. Es sollte dann wohl eine umständlichere grammatische Konstruktion erspart werden. Gleichzeitig aber kann davon ein Streben nach Kürze und Prägnanz nur schwer geschieden werden (Weltgeschickschritt; Witzüberfluss; Gasthausunsterblichkeit; Romanfrühling; Fleisch-O; Pantoffel-Rede etc.). Daneben ist wiederum nicht zu verkennen, daß mit derartigen Neubildungen häufig eine merkliche Verstärkung des Ausdrucks erreicht wird. Oft scheinen solche bedenkliche Schöpfungen gewagt zu werden, um einen Gedanken möglichst drastisch aussprechen zu können. Der Autor wünscht, stärkste Akzente hervorzubringen, und bedient sich dazu jedes erreichbaren Mittels (Buchstabengedärmeverwicklung; Forellenüberschwenglichkeit; Fragendonnerer; Lindenblütenhand; Johanniswürmchenblick). Gerade daraus wird wieder offensichtlich, daß dieses Stilmittel

nicht in der geschriebenen Sprache sondern in der gesprochenen Rede beheimatet sind. Derartige Akzentuierungen sind — wenn überhaupt — nur in der gesprochenen Rede erträglich. Auch das hier in unverminderter Stärke zum Vorschein kommende Kokettieren mit dem Publikum weist darauf hin, daß der Saphirsche Stil in vielen Teilen nicht „geschrieben" ist. Auf das ständige Schwanken zwischen Ernst und Scherz bei vielen dieser Bildungen wurde schon aufmerksam gemacht. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß diese einzelnen Merkmale der artistisch spielerischen, rational geistesscharfen, saloppen, prägnanten und intensivierend drängenden Geisteshaltung bei den verschiedenen Beispielen nicht streng zu scheiden sind.

Mit in diese Sphäre der Freude am Spiel und Klang und Inhalt des Wortes gehört ferner die Alliteration. Sie kommt bei Saphir verhältnismässig oft vor und dann immer an besonders exponierter Stellung. Es ist geradezu eine Manier dieses Autors, sich drei oder vier alliterierende Worte als Thema seiner humoristischen Vorlesungen zu wählen und sie dann leitmotivisch mit allen Künsten des Wortspiels und der Antithesen durchzuhecheln. Im folgenden seien einige solcher Motive genannt.

Das moderne Kleeblatt: Leben, Liebe, Langweile, oder: die Kunst, in dreiviertel Stunden vollkommen langweilig zu werden (I,94) — Sylvesterabend-Variationen auf der G-Seite des Lebens über Glaube, Glück, Geld und Geist (I,124)—Schnellgedanken einer Schnecke über deutsche Spichwörter (I,156) — Betrachtungen über den Mangel an Menschheit bei dem Ueberfluss an Menschen (I,176) — Nagelneue Variationen über die vier Weh (W) des Lebens: Wein, Weiber, Witz und Wahrheit (V,20). — Das „ff" des Lebens: „Frühling" und„Frauen" (VIII,148).

Sämtliche dieser Beispiele sind Ueberschriften verschiedener humoristischer Arbeiten, in deren Verlauf dann die alliterierenden Worte wie beschrieben abgewandelt werden. An dieser Stelle mögen noch einige andere in der gleichen Weise motivisch verwandte Titel Erwähnung finden, obwohl sie keine eigentliche Alliteration enthalten.

Sympathie, Antipathie, Allopathie, Homöopathie, Hydropathie, oder: Auf wievielerlei Weise kann man zu den Menschen sagen: „Gibs Geld her!" (IV,150) — Wachskerzen, Talgkerzen, Räucherkerzen, Himmelskerzen, Hochzeitskerzen, Grabeskerzen, Apollokerzen, Millykerzen, Stearinkerzen, oder: Woher kommt es, daß wir jetzt immer mehr Kerzen und immer weniger Lichter haben? (IV,180)— Naturkraft, Jugendkraft, Willenskraft, Geisteskraft, Liebeskraft, Glaubenskraft, Geldeskraft, Schnellkraft, Spannkraft, Federkraft, Maschinenkraft, Menschenkraft, Pferdekraft, Wasserkraft, Dampfkraft oder: wieviel ausserordentliche Kräfte bedarf jetzt der Mensch, um ganz gewiss stecken zu bleiben? (IV, 202) — Warum gibt es kein Narrenhaus für verrückte Gedanken, kein Invalidenhaus für alte Gedanken, kein Zuchthaus für gestohlene Gedanken, kein Tierspital für kolerische Gedanken, keinen Aktienverein für ungeborene Gedanken? u. s. w., u. .s. w. (VII,65) — Die Emanzipation der Frauen als Konversations- und Redestoff oder: Solang' man lebt, darf man nicht reden; wenn man schläft, soll man nicht reden; wenn man tot ist, kann man nicht reden; also wann soll man reden? (VIII,199)—

Das zuletzt gebrachte Material weist schon in seiner Tendenz zur Steigerung durch Häufung in einen Bezirk, der erst später betrachtet werden

soll. Hier kam es nur darauf an, die darin zum Ausdruck kommende Freude am Spielen mit dem Wort aufzuzeigen. Noch eine andere Erscheinung, die letzten Endes ebenfalls auf derartige Neigungen zurückgeht, muß hier angefügt werden: das Parodieren von Zitaten und geläufigen Redewendungen. Merkwürdigerweise finden sich nur ganz wenige Beispiele dieses Stilmittels bei Saphir, und diese wenigen sind auffallend matt und farblos.

Wo alles steigt, kann Saphir allein nicht nichtsteigen! (III,23) — Der Dichter denkt, der Esel lenkt! (VII,114) — Die Kunst geht nach sechs Semmeln (VI,45) — Allein mit des Ungeschickes Mächten ist kein ew'ger Bund zu flechten (VII,189).

Diese Beispiele sind durchaus typisch für die lustlose und nonchalante Art der Parodierung von Zitaten und beliebten Redensarten. Daß es Saphirs Wortakrobatik ein Leichtes gewesen wäre, gerade auf diesem Gebiete hervorragende oder doch jedenfalls sehr fruchtbare Leistungen zu erzielen, steht ausser Frage. Offenbar verschmähte aber der Autor, auf diesem Wege Erfolge zu suchen. Man darf annehmen, daß Saphir sich deshalb von der Parodierung ferngehalten hat, weil dieses Stilelement damals in Oesterreich und vor allem in der Wiener Literatursphäre ungeheuer populär war und von jedem ausgeübt wurde. Es gehörte nicht viel dazu, mit Parodien zu glänzen.[79*]) Daher hatte dieses Stilmittel für Saphir, der ja immer auf Originalität und Eigenwilligkeit um jeden Preis bedacht war, kein Interesse.

Werfen wir einen vorläufigen Blick auf das bis jetzt Gesagte, so ergibt sich in der Wortsphäre ein unbedingtes Vorherrschen des spielerisch artistischen Elementes. Dieses zeigt sich nicht nur in der ungeheuer starken Verwendung des Wortspiels sondern auch im uneigentlichen Zeugma, in den zahlreichen Neubildungen, dem Gebrauch von Alliteration und motivisch abgewandelten Titeln und in der — wenn auch seltenen — Parodierung, alles Stilmittel, die aufs engste bei Saphir mit dem Wortspiel verknüpft sind. Da, wie noch zu zeigen sein wird, die Sphäre des Wortes der des Satzes so sehr an Bedeutung in diesem Stil überlegen ist, wird verständlich, weshalb der ganze Stil einen so artistischen, gewollten originalitätssüchtigen, rationalen, andringlichen und mit dem Leser kokettierenden Eindruck macht. Aus der Sphäre des Satzes wären nämlich jene Eindrücke nur mit viel grösserer Mühe abzuleiten.

In das Gebiet der Wortsphäre gehört die ebenfalls hoch artistische Bildersprache. Darunter seien hier alle versinnlichenden Ausdrucksmittel wie Metonymie, Umschreibung, Metapher, Vergleich, Personifikation, Gleichnis, Allegorie etc. verstanden. Streng genommen liegen ja diese Erscheinungen an der Grenze zwischen Wort und Satz, bezw. sie reichen in beide Sphären hinein. Dennoch gehört ihr wichtigster Bestandteil, die Metapher, sicher in die Wortsphäre. In jedem Falle jedoch darf die Betrachtung der Bildersprache hier als Ueberleitung zu der Satzsphäre angeführt werden.

Die Vorliebe für versinnlichende Stilformen aller Art ist für die Saphirsche Prosa fast ebenso kennzeichnend — wenn auch nicht so virtuos ausgebildet — wie die Freude am Wort. Am stärksten prägt sich diese

79) Vgl. Nagl-Zeidler-Castle, Bd. II, 507—523.

Eigenart bei solchen Arbeiten aus, die in der für Saphir typischen Weise lyrische Ergüsse mit populär-philosophischen Betrachtungen vermengen. Aber kaum weniger deutlich tritt die Tendenz zur Bildersprache in den humoristischen Vorlesungen zutage. Auch die Novellen und Erzählungen erhalten mehr Proben solcher Stilmittel, als für diese Gattungen sonst üblich ist. Dabei verhält es sich nun nicht so, als ob die einzelnen Erscheinungen der Bildersprache gleichartig im Text verteilt wären. Im Gegenteil enthalten ganze Strecken der Saphirschen Prosa keineswegs überdurchschnittlich viel Merkmale dieser Neigung, dann aber bricht es mit einem Male wie ein gestauter Strom über die Dämme, und es ballen sich auf engem Raum sehr viele Beispiele zusammen. An solche Stellen sei angeknüpft, um zu dem tieferen Verständnis der Saphirschen Bildersprache vorzudringen. Doch erst müssen einige Beispiele dafür gegeben werden.

Zwischen den Iffland'schen Tränen-Zwiebeln, den Kotzebue'schen Tugendpilzen, den französisch-modernen Sinnpflanzen, den Raupach'schen Geschichtsflechten und den sonstigen neueren Lustspiel-Wasserrüben, die sich in dem Lust- und Jammer-Tale der alltäglichen Intrigen so breit machen wie die Palmen des Morgenlandes, bleibt uns dann und wann die Zuflucht zu den Schatten der Schiller'schen Zedern, und in die Marmorgalerie der Goethe'schen blutlosen Drama-Helden (VI,118).

Die „Jugend" bietet Euch den besten Champagne mousseux der Kräfte, den feurigen Ungarwein der Begeisterung, die üppigen vollen Knackmandeln und Granatfrüchte der Tat, den Aalfisch der Geschmeidigkeit, das feine Tafelöl zur Versüssung aller sauren Lebens-Salate, die frischen Austern von der strotzenden Gefühlsbank in den tiefen Meeren unseres Herzens, die Pistazien und Pignolli aller Wünsche und Hoffnungen für die Zukunft u. s. w. u. s. w.

Die „Schönheit" bietet uns ihren weissen Kandiszucker der Lilienhaut, die Rosen-Bonbons auf den Wangen, die Sultanin- und Malaga-Rosinen auf den Lippen, den süssen Cypro in den Blicken, und das Citronat und das Damenbrot und den Muskatlunel und all die pikanten Glacés und Sülze des Lebens vollauf in großen und kleinen Gaben! Die „Liebe" bietet uns die süssen Orangen von dem glühenden Baum des Lebens; den Zwieback, der zwei Herzen beglückt; den Most der Empfindung mit dem lieblichen Wermut einer steten Besorgung gemischt; den Ausbruch der Zärtlichkeit und die Essenz aller Seligkeit! (V,83).

Du innerer Mensch, richte in der kalten Zone Deines Verstandes nicht darüber, dass in der heissen Zone der Leidenschaft riesigere Geschöpfe, stachlichere Pflanzen milderes Wachstum gedeihen!

Du innerer Mensch, wohl ist es bequem, auf dem Maultiere Deines Pflegma, von den Fackeln des Verstandes beleuchtet, über Höhen und Gipfel anderer Herzen hinzuziehen und sich seines sicheren Lebenspfades zu rühmen, während diese Höhen von Gewitterstürmen umtobt, von zerrissen, von Zerklüftungen durchschnitten, nur dazu da zu sein scheinen, daß das Licht einer Fackel sie grell beleuchte, und er ausrufen möchte: wie schrecklich!—

Du innerer Mensch, der Du stets den Kopf als Steuermann willst und nie das Herz oder das Blut, richte nicht, bis Du mit diesem Steuermann auch gefahren bist auf dem Meere des Lebens, durch Sturm und Klippen,

durch Riesenwellen und Brandung, durch Windesgeheul und Wogenschaum, solange vergebens kämpfend gegen Orkan und Donner und aufgebäumtes Element, bis der Kopf endlich das Steuerruder sinken lässt und stumm zuschaut! (VII,9 — das hier gegebene Stück ist nur etwa der vierte Teil einer in diesem Stil geschriebenen Stelle.)

Warum hängt das Triumphkleid der Freude nur leicht und locker um unsere Schulter, und das feingewebte tränennasse Nesseltuch des Schmerzes legt und schmiegt und wickelt sich an und um uns an, fest und unabreissbar wie das Nessuskleid der Dejanira?! Ach! jede helle Lebenserscheinung wirft einen dunklen Schatten hinter sich! So wird das Segelschiff unserer Gefühle zugleich von dem Segelhauch der Freude und von dem Haarseile der Wehmut fortgezogen, und eben mitten in den strotzenden Macbethtafeln der Luft rufts plötzlich in uns dorthin schau! und zeigt auf die gestaltlose Geisternähe einer traurigen Empfindung! Aber hat das Geschick nicht dem brennendsten Schmerze wie dem Salamander kühlende Tropfen gegeben! Blüht nicht in jedem Erdenleiden, wie auf der persischen Seenessel, die himmelblaue Blüte, die Träne, diese schmerzstillenden Tropfen des himmlischen Vaters? Der Grad von Schmerz bleibt auf dem Siedepunkt der Unerträglichkeit nur einen Augenblick stehen; nach der längsten kummerschweren Erdennacht folgen immer kürzere und kürzere. Die hochgehenden Wogen des Unglücks tragen uns näher zum Himmel, und wenn wir alle Wünsche über Bord geworfen, wenn alle ausgesetzten Hoffnungsboote umgeschlagen, wenn das ganze Freudenschiff zerschellt, o! dann, ja dann nur drücken wir das rettende Brett desto inniger an unsere Brust — die Liebe zu Gott!! (VIII,38 f.)

Es sei ausdrücklich bemerkt, daß die vorstehenden Belege nicht mühsam aus Saphirs Schriften herausgeklaubt sondern sozusagen auf den ersten Griff entnommen sind und beliebig vermehrt werden könnten. Daraus wird zunächst ein wichtiger Grundzug dieser Bildersprache unzweifelhaft hervorgehen: sie ist nicht Mittel zum Zweck einer müheloseren und tieferen verstandesmässigen Erfassung des Gemeinten, sondern teils muß sie Selbstzweck genannt werden, teils wirkt sie auf eine noch näher zu bestimmende nicht rationale Weise. Doch das muß im einzelnen begründet werden.

Saphirs Häufung der Bilder bringt multa aber nicht multum. Der Autor scheint in dieser Beziehung unerschöpflich zu sein. Er gönnt dem Leser gar keine Zeit, die einzelnen Bilder erst richtig aufzunehmen, geschweige denn in Ruhe auf sich wirken zu lassen. Unaufhörlich geht der Strom weiter. Die verschiedenen Bilder überstürzen sich und lassen dadurch keinen haftenden Eindruck entstehen. Sie verwischen einander und heben sich gegenseitig auf. Es ist vollkommen sinnlos, sie streng logisch gegeneinander abzugrenzen oder sie unter eine kritische Lupe zu nehmen. Die meisten dieser Metaphern und Vergleiche sind recht vage gehalten und treffen nur ungefähr zu. Daß nach all dem eine Erleichterung des Verständnisses oder die Erreichung größerer Klarheit nicht das eigentliche Ziel dieser Sprachgestaltung gewesen sein kann, liegt auf der Hand. Doch seien noch einige charakteristische Beispiele gegeben, wo diese Metaphorik nicht nur in der Häufung sondern auch vereinzelt auftritt.

Wahrlich, ein Männerherz, aus dem der Glaube an die Herzen und an die Tugend der Frauen entflohen, dieses Herz kann wohl aus dem

bunten Glasfenster seiner Ansicht das Leben hinaus färbig ansehen, aber durch dieses Fenster hineinzublicken, muß es im Herzen öde und zerfallen, und traurig finster sein. (I,86).

In den Herzenskammern der Männer präsidieren Selbstsucht und Eifersucht, in den Herzenskammern der Frauen sind Liebe und Demut die zwei Wandnachbarinnen: ..... der Mann betrachtet jetzt die Liebe nicht mehr als Poesie, sondern als ein Gelegenheitsgedicht, und die Ehe bloss als ein Extrablatt in grossen ausserordentlichen Notzeiten und Kriegsfällen! (I,87).

Im Herzen eines jeden alten, unverheirateten Mädchens liegt ein tiefes Trauerspiel voll durchweinter Szenen, voll von stillen, herzzerreissenden Monologen, voll der erhabensten, edelsten, ungekannten und unverstandenen Resignation (I,178).

Die Ehe ist das Rosenfest der Liebe, der grosse Vereinigungstag der Seelen, das Ineinanderwehen zweier Veste-Flammen auf dem Altare der reinsten Tugend (VII,17).

Die Eltern denken nur daran, wie sie jetzt den Kindern erscheinen, und strafen sie jetzt und liebkosen sie später, und verwunden das zarte Herzchen in diesem Augenblicke und verbinden es im nächsten Augenblicke wieder mit der Wundsalbe von Zärtlichkeit und mit dem Giftpflaster von Geschenken und Spielereien (VII,57).

..... um zu erfahren, ob es sich für diese kurze Zeit der Mühe lohne, die Enterhaken des Gesprächs nach ihr auszuwerfen .... (II,15).

Am anderen Mittag führte mich Alice durch eine Gedärmeverwicklung von Kreuz- und Querstrassen ... (II,127).

Ich habe mit tiefer Wehmut den bösen Geist da drinnen belauscht, durch die Fensterscheiben der Augen und durch das Schlüsselloch der Rede ..... (I,10).

... der Nesselausschlag der Literatur, der mit einigen bunten Pünktchen kaum die Haut des intellektuellen Lebens eintüpfelt und in 36 Stunden wie verschwunden ist. (V,139)

Es braucht kaum betont zu werden, daß Stellen mit derartigen vereinzelten oder nur wenigen bildhaften Ausdrücken noch weit zahlreicher anzutreffen sind, als die oben angeführten Beispiele gehäufter Metaphorik. Nur weil bei jenen Häufungen die Eigenart der Saphirschen Bildersprache am krassesten in die Augen sprang, wurde mit ihnen begonnen. Nach dem zuletzt angeführten Material braucht kein Wort mehr darüber verloren zu werden, daß Saphir hier keine rational erklärenden Absichten hatte. Es bedarf kaum eines Hinweises, daß sich natürlich auch Beispiele des allgemein üblichen Gebrauchs der Bildersprache finden

Ich schlug die Gangtüre hinter mir zu und siehe da! ich hatte den Schoss meines Oberrockes eingeklemmt ... Eine Dame ... sah mich wie einen gefangenen Aal zappeln ..... (II,47).

Jackelhuber begann zu arbeiten ... Er .... wiegt den Kopf rechts und links hin und her, wie ein saufender Kakadu, feuchtete sich mit der Zunge die Ober- und Unterlippen an, wie ein zahnendes Kind, streckte endlich beide Hände aus, wie ein Wegzeiger, ... und fing an. (II,172)

Derartige Beispiele sind jedoch im Vergleich zu der anderen Gruppe selten und enthalten so wenig Charakteristisches, daß sie in diesem Zusammenhang nicht von Interesse sind.

Nachdem so festgestellt ist, worauf die Saphirsche Bildersprache nicht zurückgeführt werden kann, muß nunmehr die wirkliche Triebkraft dieser Erscheinungen gesucht werden. Ganz offensichtlich steckt in der überreichen Anwendung dieses Stilmittels eine über dem Durchschnitt liegende Freude am Bilde als solchem. Aus sehr vielen der angeführten Beispiele lässt sich ohne weiteres ablesen, wie in dieser Metaphorik ein gutes Stück Eigenleben vorhanden ist. Irgend ein Thema wird angeschlagen, irgend ein originelles und überraschendes Bild gefunden — und nun ist es der Virtuosität des Autors ein Leichtes, aus der Metapher selbst eine große Anzahl neuer Bilder durch Abwandlung oder Anknüpfung hervorzulocken. Man vergleiche etwa die Variation über Jugend, Schönheit und Liebe (S.95). Hier scheinen fast die Bilder einem selbständigen üppig wuchernden Organismus zu entstammen.

Natürlich ist diese „Zeugungskraft" der Bildersprache nur die Grundlage des Saphirschen Schaffens. Jedem anderen Autor würden ja an sich die gleichen Mittel offen stehen. Wenn wir daher die reiche Metaphorik bei Saphir erklären wollen, so muss klar verstanden werden, dass in ihr zwar ein gutes Stück sprachlichen Eigenlebens enthalten ist, dass aber diese ganze Erscheinung eben doch nur durch die gesamte innere Haltung und Richtung des Autors Wirklichkeit geworden ist. Es wäre also von der bei Saphir zweifellos stark entwickelten Freude am Bild auszugehen.

Da Bildersprache ein Mittel des versinnlichenden Ausdrucks ist und ein in sinnlicher Sprachform ausgedrückter Gedanke naturgemäss viel unmittelbarer wirkt und näher an den Leser oder Hörer herandringt, als eine begriffliche Darstellungsweise, muß ein bilderreicher Stil „andringlicher" wirken als ein begrifflicher. Von einem anderen Aspekt her betrachtet bedeutet das eine verstärkte Akzentuierung der Darstellung. Viele Bilder in einem Stück Prosa rufen schon an sich eine persönlichere, einmaligere, eindrucksvollere Note hervor. Erst recht kommt diese besondere Betonung und Akzentuierung durch die Bildersprache bei Saphir zur Geltung, der ja mit seinen Leistungen glänzen will und sie gar nicht genug hervorheben kann. Wodurch diese starke Akzentuierung im einzelnen zustande kommt, sei im Folgenden näher betrachtet.

Unverkennbar ist auch hier wieder die Freude am Wort. Man braucht nur die Beispiele daraufhin anzusehen, um zu erkennen, wie sehr die Lust am Jongleurhaft-Spielerischen auch bei der reichen Ausbreitung der Bildersprache ihre Rolle gespielt hat. Dabei wird man wieder die gleiche Beobachtung machen müssen, wie bei den eigentlichen Wortspielen: das Streben geistreich zu erscheinen kommt an vielen Stellen zum Vorschein. Es ist sehr viel mit dem kritischen, nüchternen, rationalen Verstand ersonnen. Die meisten Bilder sind „kunstvoll" konstruiert. Das scheint ein Widerspruch zu der Feststellung zu sein, daß diese Bildersprache keine rationalen Absichten verfolgt und nicht auf den Verstand wirken will. Tatsächlich ist das jedoch kein Widerspruch. Mit der Feststellung, daß diese Metaphorik nicht auf den Verstand eingestellt ist, war gemeint, daß sie nicht der Erleichterung des Verständnisses dienen soll. Wenn nun auch zur Würdigung und Erfassung einer großen Reihe derartiger Stellen, die vor allem geistreich sein sollen, die ratio zur Hilfe gerufen werden muß, so

liegt doch trotz allem ihre entscheidende Wirkung gerade im Gefühlsmässigen. Vor allen Dingen soll ein „Eindruck" erreicht werden. Daß bei einem derartigen Streben nach geistreichen Effekten eine starke Akzentuierung vorhanden ist, bedarf keiner näheren Begründung.

Ganz allgemein ist zu sagen, daß diese Metaphern und Vergleiche dem Leser bestimmte Assoziationen—je nachdem angenehmer oder abstossender Art — vermitteln und ihn dadurch in eine mehr oder minder lustbetonte Gefühlslage versetzen sollen. Aus dieser Situation heraus soll dann fast unbewusst das Gemeinte erfasst und mit den entsprechenden Assoziationen verknüpft werden. Es sei dafür auf das (Seite 95 gebrachte) Beispiel von „Jugend, Schönheit und Liebe" verwiesen.

Auch dieser Zug offenbart den ständigen Kontakt zwischen Autor und Leser oder Hörer. Alle einzelnen Merkmale in dieser Metaphorik weisen darauf hin, daß es dem Autor um Effekte geht. Daraus ergibt sich wiederum das notwendige Vorhandensein einer reichen Akzentuierung. Dieser Punkt muß jedoch in einem anderen Zusammenhang ausführlicher behandelt werden.

Eine weitere merkwürdige Erscheinung ist hier kurz anzuführen. Nicht sehr häufig aber doch in einer ganzen Anzahl von Fällen zeigt sich etwas, das man vielleicht eine Umwandlung der Kategorien nennen könnte, d. h. Begriffe werden als Dinge oder lebende Wesen aufgefasst und entsprechend gebraucht. Im Grunde handelt es sich dabei nur um eine sehr grasse Fortbildung metaphorischen Denkens, allerdings aus bewusster humoristischer Absicht heraus. Ihrer eigenartigen Wirkung wegen seien einige Belege angeführt.

In seinem Herzen schwärmten alle Leidenschaften, wie in einem Bienenstocke, aus und ein und summten und schwirrten und stachen unaufhörlich

..... ihr eigenes Haar wurde plötzlich ganz schamrot! (II,138)
Ich spürte, wie meine Brieftasche Krämpfe bekam ... (II,128).

Ich erschrak, daß mir alle Manuskripte im Leibe zitterten (II,236).

Warum meine freundlichen Hörer und Hörerinnen, gibt es keine Anstalt für herumlaufende, herrenlose Gedanken, namentlich für herrenlose Witze? Manchmal läuft ein Witz in der ganzen Stadt herum, kein Mensch weiss, wem er angehört. Wäre es nicht billig, daß jeder herumlaufende Witz ein Halsband haben müsste, mit dem Namen seines Herrn und der Hausnummer, von welcher er ausging! Oder noch besser, jeder Mensch müsste seinen Witz an einem Stricke führen und, so wie man manchmal nicht weiss, führt der Herr den Hund spazieren, oder führt der Hund den Herrn spazieren, so weiss man auch manchmal nicht, führt der Mann den Witz zuweit, oder führt der Witz den Mann zu weit! (VII,77).

Man steckt die Gedanken in die Tasche und bei Gelegenheit gibt man sie aus! Und man kann versichert sein, das in der Gesellschaft die Gedanken weniger strapaziert werden als die Kleider (VII,80)
Ein schöner Witz ist im Négligé am reizendsten (VII,147)

Natürlich handelt es sich bei diesen Erscheinungen nur um ein Teilgebiet der Bildersprache. Das Gleiche gilt für die der Vollständigkeit halber noch zu erwähnenden eigenwilligen Adjektivierungen Saphirs. Hier kann

nur eine kleine Auswahl gebracht werden, denn Beispiele dieser Art finden sich verhältnismässig häufig.

phlegmatische Luft (I,202)—mit einem jungfräulichen Magen (II,139) -- mit jenem warmen flanellenen Lächeln (II,149) -- eine angezogene Nähnadel (II,153) — eine lebendige Tränendrüse (II,144) — eine nachdenkliche Zitterpappel (II,160) — mit einer rippenzerschmetternden Zärtlichkeit (II,174) — dürrkräutlerische Schwärmerei... (mathematische Magerkeit) (II,180) — die ermahnende Peitsche (II,188) — ein in Ohnmacht liegender Bleistift (II,192) -- ein pensionierter Tuschkasten.... ein zitternder Regenbogen (II,235) — gemauerte Redouten (VII,71 — die erschrockenen Lüfte (II,205).

Auch die vorstehenden Erscheinungen sind nichts als eine spezielle grammatische Untergruppe der Bildersprache und wurden nur deshalb gesondert vorgeführt, weil sie bei der Lektüre der Saphirschen Schriften sehr krass in die Augen springen. Deshalb gilt das über die Bildersprache im allgemeinen Gesagte hier mit der gleichen Berechtigung

Bei einem Blick über die ganze Erscheinung der Bildersprache werden ebenfalls die schon wiederholt beobachteten Tendenzen deutlich. Es handelt sich hier um ein in diesem Ausmass stark gewolltes und sehr andringlich wirkendes Stilmittel. In den vorstehenden Beispielen kommt vor allem die artistische, spielerische Tendenz der Sprachgestaltung gut zum Ausdruck. Aber diese Metaphorik entspringt teilweise aus einem ganz anderen, nämlich dem drängenden, intensivierenden, fordernden Gestaltungsprinzip. Gerade wenn man sich in den andringlichen Charakter dieser Bildersprache bewusst macht, versteht man diese Ueberschneidung artistischer und drängender Tendenzen ohne Schwierigkeit. Es ist klar, daß eine reiche Metaphorik durchaus dazu angetan sein kann, den Eindruck eines Gesagten und besonders einer Aufforderung zu intensievieren. Darin liegt zum grossen Teil das Geheimnis der Prophetensprache, der ja Saphir, wie noch zu zeigen sein wird, in gewisser Weise sehr verpflichtet ist. Es seien daher einige Stellen angeführt, an denen man den Zusammenhang von Pathos und Bildersprache studieren kann.

Kunst! Künstler! das sind jetzt die Hutschmännchen unserer Zeit, und besonders unserer Theaterwelt! Künstler! Künstlerin! das sind die falschen Schaumünzen, die Rezensenten bei ihrer papiernen Krönung an den Janghagel der Kunst mit vollen Händen auswerfen. O! sündigt nicht auf das geduldige Papier los! setzt eine katoptrisch-dioptrische Linse auf und seht, wie leer diese Hülsen sind. Setzt die rechten Gehörtrichter an Euer Ohr und hört, wie hohl es klingt!.... Die Toga macht den Römer nicht, das Schwert den Helden nicht, das Schreien und Lärmen den tragischen, Trivialitäten und Gemeinheiten den komischen Künstler nicht! (VIII,39).

Darum, meine holden Leserinnen, ich bitte Euch, bekümmert Euch mehr um die Toilette Eures Herzens! O, es gibt auch für die Herzenstoilette schöne, elegante Putzwaren! Bänder und Kettchen, und Ringe und Schleier, u. s. w., als da sind: das Band der Liebe und der Freundschaft; das Band der Eintracht; die goldene Kette weiblicher Pflichten: der Schleier der Züchtigkeit und der Gürtel der Scham, der Mantel der Nächstenliebe, die Perle der Tugend, das Kristall der lauteren Empfindung und der kostbare Solitär der beseligenden Religion! O, seht, wie

reich, wie glänzend, wie herrlich diese Bijouterien für die Toilette Eures Herzens daliegen; greift zu, Euch damit zu schmücken... (I,214).

Daß diese wuchernde Metaphorik Saphirs sehr leicht ein Ausdrucksmittel des pathetischen Elementes werden konnte, ist ohne weiteres einleuchtend. Im Wesen der versinnlichenden Bildersprache liegt von vorneherein ein akzentuirendes Element. Die so ausgesprochenen Gedanken werden in eine viel greifbarere Nähe gerückt. Abstrakte Begriffe sind weder einem pathetischen Temperament angemessen noch können sie den Hörer so beeindrucken wie eine kräftige Bildersprache. Qualitativ unterscheidet sich die in den vorstehenden Proben angewandte Metaphorik nicht von der früher betrachteten. Hier gelten die gleichen Beobachtungen, die bei der artistischen Anwendung der Bildersprache gemacht worden sind. Es handelt sich also jedesmal um eine Steigerung des Eindrucks — sei es, um in jongleurhaft-spielerischer Weise die Sprachakrobatik des Autors darzutun, sei es, um durch möglichst gewaltig und einprägsam sein sollende Bilder das Publikum zur Befolgung bestimmter Forderungen des Autors zu veranlassen. Natürlich ist es nicht immer möglich, jene beiden Tendenzen im Einzelfall stets mit mathematischer Exaktheit zu trennen. Gerade an den häufigen Stellen des pathetischen Predigertons können jene Tendenzen in engem Zusammenhang stehen. Dann scheint der Autor tatsächlich so sehr von seiner Sache mitgerissen zu sein, daß auch für ihn, dem doch sprachliches Gestalten so oft reiner Selbstzweck ist, die Sprache wieder Mittel zum Zweck wird. Dann tritt das sonst in der Saphirschen Prosa vorherrschende, nüchterne, rationale, berechnende Moment stark hinter dem pathetisch-temperamentvollen, gefühlsmässigen zurück. Indessen geht, wie die obigen Beispiele zeigen, auch an solchen Stellen das Moment der Eitelkeit nie ganz verloren. Schliesslich sei nicht vergessen, daß es sich um Saphir handelt. Selbst da, wo er in pathetischem Predigerton seinem Temperament voll die Zügel schiessen lässt, gefällt er sich darin, artistische Effekte anzubringen und seine Leser zu beeindrucken. Immerhin zeigt sich an solchen Stellen am deutlichsten das Vorhandensein bestimmter irrationaler Stilkräfte, die indessen noch später besprochen werden müssen. Auch eine bei dem Wortspiel schon beobachtete Erscheinung tritt bei der Verwendung der Bildersprache im Bereich des drängenden, intensivierenden Elementes hervor. Anstatt durch diese Metaphorik besonders starke Wirkungen zu erzielen, wird genau das Gegenteil davon erreicht. Ebenso wie das Wortspiel ist auch der bildhafte Ausdruck nur dann besonders wirkungsvoll, wenn er sich von seiner Umgebung scharf umrissen abhebt. Wo aber die Bildersprache derartig überreich verwendet wird wie bei Saphir, kommt diese Kontrastwirkung natürlich nicht zustande. Auch das kann aus dem obigen Beispiel (II) abgelesen werden. Es ergibt sich also auch hier jener merkwürdige Vorgang, daß Saphir sich selbst durch die übertriebene Anwendung bestimmter Stilmittel um die Wirkung bringt, die er damit erreichen wollte und die an sich bei sparsamerem Gebrauch auch möglich gewesen wäre.

Bei den gesamten Erscheinungen der metaphorischen Stilmittel Saphirs wird immer wieder das enge Verhältnis zu dem Publikum deutlich. Auch

von hier aus ist das ständige Kokettieren des Autors erkennbar. Seine Prosa wäre ohne das Vorhandensein einer Leserschaft kaum vorstellbar. Schliesslich wurde auch deutlich, daß zum mindesten die Teile der Saphirschen Bildersprache, die Ausdruck des pathetischen Predigertons waren, der gesprochenen Rede und nicht der geschriebenen Sprache zugerechnet werden müssen.

Bevor nun zu der Betrachtung der Satzsphäre fortzuschreiten ist, muß noch ein rückschauender Blick auf das gesamte Gebiet der Wortsphäre geworfen werden. Es waren hierbei eine große Reihe von Beobachtungen zu machen. In allen Erscheinungen, die in diesem Zusammenhang untersucht wurden, war eine ausgesprochene Freude am Wort festzustellen. Das zeigte sich nicht nur in der Tendenz des Ueberwiegens nominaler über verbale Teile, es zeigte sich vor allem in der reichen Ausbildung des Wortspiels und anderer damit zusammenhängender Stilmittel wie uneigentliches Zeugma, Neubildungen, Alliteration, motivisch verwandte Titel und Parodierung von Zitaten. Es zeigte sich aber auch in der Bildersprache mit all ihren Auswirkungen. Wenn man den gesamten Saphirschen Stil ins Auge fasst, erscheinen vor allem der Komplex des Wortspiels und der Bildersprache als ausserordentlich bezeichnend. Es wurde ja bereits erwähnt, daß die Beurteiler Saphirs fast nur von seinen Wortspielen sprachen. Man darf an dieser Tatsache,daß die auffallendsten Eigentümlichkeiten dieses Stils der Wortsphäre angehören, nicht achtlos vorübergehen. Schon von hier aus könnte vermutet werden, daß die Satzsphäre im Vergleich nur sehr bescheiden ausgebildet ist. In der Tat wird die nun folgende Betrachtung der Satzsphäre dies bestätigen.

c) Satzsphäre

Zuerst muß die Frage nach dem Verhältnis von parataktischer und hypotaktischer Satzgliederung gestellt werden. Es ist eine Selbstverständlichkeit, daß beide Arten der Satzbildung nebeneinander vorkommen, da die Mannigfaltigkeit der Gedankenverbindungen jeweils verschiedene Verknüpfungen erfordert. Also kann nicht gefragt werden: Parataxe oder Hypotaxe? sondern es muss untersucht werden, ob eine der beiden Satzkonstruktionen besonders häufig vorkommt und über die andere in auffallender Weise dominiert. Diese Frage kann für Saphir eindeutig beantwortet werden. Parataktische Satzgliederung überwiegt merklich über hypotaktische. Zunächst seien auf einige auf gut Glück herausgegriffene Proben Saphirscher Prosa unter diesem Gesichtspunkt betrachtet.

> Da flattert er hin, der kleine Schmetterling; der erste warme Lebenshauch der Sonne hat ihn aus seinem Raupenhaus herausgelockt, und er ist einer der ersten Anbeter der verjüngten Natur, und die kurze Zeit seines Lebens flattert er um Euch, und auch in diesem Erstgeborenen der Sonne grüsst Euch der liebe Gott, der aus Nacht und engem Leben die Seele befreit am Tage des Lichtes, daß sie sich aufschwinge jung, unsterblich, und die lichtgestickten Schwingen emportragen zum Himmel; aber denkt Ihr je bei dem Anblick des Schmetterlings an die Güte und Gnade des Herrn, der aus Erdenraupen einst hervorbrechen lässt den Auroravogel des ewigen Morgens? Ja, ja, unser Herrgott grüsst alle Augenblick, und kein Mensch dankt ihm! — (aus einer moralisierenden Skizze V, 133f.)

Es war einmal ein Bettler, der bettelte; die Geschichte ist nicht neu, aber dieser Bettler ist kein gewöhnlicher Bettler, sondern ein extra feiner, der bettelt für andere; ein undankbares Geschäft im Leben, aber ein sehr dankbares auf der Bühne! Im Leben weint kein Mensch, wenn ein Bettler kommt; der Mensch watet in dem Elende seiner Mitbrüder bis an das Knie, Jammer und Not wachsen ihm über den Kopf, es rührt ihn nicht; aber da oben, wenn er 36 Kr. Entrée bezahlt, oder ein Freibillet bekommen hat, und es ist nur ein nagelgrosses lamentabile da oben, da weint der Mensch, und zieht die Sacktücher heraus, und schluchzt und trocknet sich die Tränen! Oben wird Komödie beweint! Auf diese Komödienweinerei und 36-kr-Tränen los arbeiten nun die dramatischen Tränenpfropfenzieher. Ein Bettler aber tut's noch nicht, da kommen auch zwei Kinder: das eine bekommt einen, das andere zwei Gulden. (Aus einer Theaterkritik, III,199).

Man sagt, es gibt keine Menschenfreunde; es ist nicht wahr! Gibt es nur erst Menschen, die Menschen-Freunde finden sich schon. — Es gibt, Gottlob, ausser den Totengräbern auch noch Menschenfreunde genug; sie sind nur nicht zugänglich, die wohnen hinter vier Mauern, hinter sechs Türen, hinter acht Domestiken. Aber der Himmel sieht ihr Herz, und wenn wir einst in den Himmel kommen, so werden wir es auch sehen; bis dahin eine kleine Geduld. Von den eingemauerten Menschenfreunden rede ich also nicht. Das sind Gala-Exemplare von Menschenfreunden, die nicht in Gebrauch genommen werden. Ich rede von den Menschenfreunden auf der Gasse, von den Menschenfreunden zum täglichen Gebrauch, von den Menschenfreunden aus Müssiggang endlich.

Herr Stutzhütl ist ein solcher Gassen-Philantrop; er hat nichts zu tun, als menschenfreundlich zu sein; er ist von früh morgens bis spät abends menschenfreundlich. Sein Müssiggang ist sein Menschenfreundschafts-Patent. (Aus einer Plauderei, III,1).

Ich, ich hatte keine Kindheit! Ich hatte keine Jugend! Diese zwei goldenen Einleitungsblätter fehlen in meinem Lebensbuche! Die Kindheit, dieser farbige, buntgemalte Anfangsbuchstabe, ist weggerissen von der langen Zeile meines Daseins!

Ich hatte keine Kindheit, keine Jugend! Nicht Gängelband, und nicht Rollwägelchen lehrten mich gehen, sondern ich schlug mir solange die Nase blutig, bis ich gehen konnte! Ich hatte keinen Namenstag und keinen Geburtstag! Mir wurde kein Bindband, und mir leuchtete kein Kerzchen eines Weihnachtsbaumes! Ich hatte kein Spielzeug und keinen Spielgefährten! Ich hatte nie Ferien und wurde nie spazieren geführt! Mir wurde nie eine Freude gemacht, ich erhielt nie eine Belohnung, ich wurde nie mit irgend einem Sächelchen überrascht, ich erfuhr nie eine Liebkosung! Kein schmeichelnder Ton führte mich zum Schlummer, und kein freundlicher Laut rief mich zum Erwachen!

Die zwei leuchtenden Augen des Lebens: Kindheit und Jugend, hat mein Schicksal mit einem schwarzen Pflaster bedeckt! Sie existierten nicht für mich mit ihrem Licht und mit ihrem Strahlen, nur mit ihrem Brennen und Stechen und tiefen Weh! (Aus einer autobiographischen Skizze VII,52 f.)

Welch ein Unterschied ist aber zwischen Glaube und Geist: Der Geist ist eine Blume ohne Stengel, man kann ihn nirgends feststecken, allein der Glaube ist eine Blume mit ewig grünem Stengel, und man kann ihn fest an das Herz heften. Der Geist muß immer noch was anderes haben, aber der Glaube ist selbst genug. Der Geist liebt die Hoffnung und

hofft auf Liebe; aber der Glaube ist selbst die Hoffnung und ist selbst die höchste und reinste Liebe.

Der Geist wohnt im Kopfe, das ist ein grosses Freihaus, durch Ohr und Aug' und Nase führen die offenen Heerstrassen zu ihm, und wo Lärm ist, da ist kein Glück, aber der Glaube, das ist unser Tusculum im Herzen, und es führt nur ein Weg zu ihm, vom Herzen, und ein Weg aus ihm, zum Himmel. (Aus einer Vorlesung. I,126).

Mit stiller Sehnsucht war ich ihr nachgezogen. Ich sah sie im Theater, im Prater, an allen öffentlichen Spaziergängen .... wie sie Sonnenblume hing mein Blick an diesem wonnigen Antlitz, und nur ein Wort, ein kleines unbedeutendes Wörtlein hätt' ich pflücken mögen von der schwebenden Granatblüte dieses Mundes. Es kam nie dazu. Meine Sehnsucht wurde immer größer, die ideale Gestaltung verfolgte mich in meinen Träumen, in meinen Arbeiten!

Da kam der glückliche Tag! Zufall ist der Gott der Welt! Zufall ist der Gott der Liebe! Der Zufall ist der echte Lustspieldichter und Humorist. Es war in Heiligenstadt. Unter der offenen Holzhalle sass sie mit einem anderen Mädchen, ebenfalls in Schönheit und Jugendreiz prangend. Ich bekam kaum ein Plätzchen im Garten unter freiem Himmel. Ich sah ihr gerade gegenüber. Sie schien mir schöner als je; in jedem ihrer Blicke lag eine Odyssee; sie lächelte einen Maitag in meinem Herz wach, und es ward mir so zumute, als an dem Tag, wo ich in der Klasse mein erstes Prämium bekam. Da erbarmte sich der Himmel meiner und schickte einen plötzlichen Platzregen hernieder! Alles flüchtete ins Haus und unter die Laube ..... (Aus einer Erzählung, I,244).

Absichtlich wurden Beispiele aus allen Gattungen Saphirscher Prosa angeführt, um deutlich zu machen, daß sich die parataktische Art der Satzverknüpfung ganz besonderer Beliebtheit erfreut. Zum Teil werden die wenigen hier vorhandenen Nebensätze noch dadurch ihres hypotaktischen Aussehens beraubt und den Hauptsätzen äusserlich angeglichen, daß die sonst übliche Endstellung des verbalen Prädikates nicht durchgeführt wird (Vgl. Beispiel 1). Aus allen im Verlaufe dieser Arbeit angeführten Proben der Saphirschen Prosa lässt sich das Überwiegen parataktischer über hypotaktische Satzkonstruktionen ablesen. Kurze ungegliederte Sätze sind verhältnismässig häufig anzutreffen. Noch weit öfter erscheinen größere, in mehrere Hauptsätze zu zerlegende Perioden. In hypotaktischen Sätzen findet sich meistens nur ein Nebensatz. Wo mehrere Nebensätze vorhanden sind, folgen diese jedoch hintereinander und greifen nicht ineinander über. Doch ist auf die Nebensätze an dieser Stelle noch nicht einzugehen. Was an den oben gebrachten Beispielen besonders auffällt, ist die Tatsache, daß die darin vorkommenden Sätze und Perioden nicht geschrieben sondern gesprochen zu sein scheinen. Jedenfalls kann man sich diese Proben sehr leicht rezitiert vorstellen. Nun, spielt ja in der mündlichen Sprechweise die Parataxe eine sehr viel grössere Rolle als in der geschriebenen Sprache. Beim lebhaften Sprechen lässt sich die Spannung einer Periode viel schwerer ertragen als beim ruhigen Schreiben und Lesen. Daher sind die Sätze der gesprochenen Sprache oft unvollkommen, und manches Wichtige muß in irgend einer Weise nachträglich angefügt werden. So erhalten die Perioden und Sätze der Umgangssprache häufig einen gestückelten Charakter.

Diese Eigentümlichkeiten finden sich auch in den vorstehenden Proben. Es seien als Beleg nur einige Sätze herausgegriffen.

> .... die Geschichte ist nicht neu, aber dieser Bettler ist kein gewöhnlicher Bettler, sondern ein extrafeiner, er bettelt für andere....
>
> aber da oben, wenn er .... bezahlt, oder ein Freibillet bekommen hat und es ist nur ein nagelgroßes Lamentabile da oben, da weint der Mensch, und zieht die Sacktücher heraus....
>
> Man sagt, es gibt keine Menschenfreunde; es ist nicht wahr!
>
> Da flattert er hin, der kleine Schmetterling....
>
> .... die ideale Gestaltung verfolgte mich in meinen Träumen, in meinen Arbeiten!
>
> ... und nur ein Wort, ein kleines unbedeutendes Wörtchen hätte ich pflücken mögen von der schwebenden Granatblüte dieses Mundes.

Aber ganz abgesehen von solchen Stellen, die vielleicht aus mangelnder Sorgfalt ihre Heimat verraten, muß immer wieder betont werden, daß weite Strecken der Saphirschen Prosa gesprochen und nicht geschrieben zu sein scheinen. Man nehme sich nur einmal die Mühe, einige der oben angeführten Beispiele laut zu lesen. Von diesem Gesichtswinkel aus wird die Bevorzugung der Parataxe verständlicher. Man muß sich ferner daran erinnern, was über das Wortspiel sowohl wie über die Bildersprache im Zusammenhang mit der gesprochenen Rede gesagt worden ist. Es ergibt sich hier durchaus ein innerer Zusammenhang.

Es darf angenommen werden, daß die Parataxe eine einfache, klare, die Hypotaxe eine kompliziertere, schwieriger zu verstehende Form der Gedankenverbindung ist. In der Bevorzugung der Parataxe prägt sich bei Saphir ein durchgehendes Streben nach klarer, deutlicher, unmissverständlicher Gedankenführung aus. Es wäre einseitig, an dieser Absicht vorbeizusehen. Keineswegs kann die Saphirsche Vorliebe für parataktische Perioden und Gefüge aller Art als Ausfluss einer primitiveren Geisteshaltung schlechthin erfasst werden. Zum Teil wird allerdings die parataktische Tendenz durchaus herzuleiten sein.

Zwei Stilerscheinungen vor allem sind für den Saphirschen Satz- und Periodenbau kennzeichnend: die Häufung und die Antithese. Beide Stilmittel kommen so häufig vor, daß sie der Struktur und dem gesamten Gefüge des Stils geradezu ihren Stempel aufdrücken. In ihnen überschneiden sich wieder die verschiedensten Tendenzen, und sie selbst bedingen sich gegenseitig derart, daß sie sehr oft miteinander verwachsen auftreten. Die Häufung sowohl wie die Antithese begünstigen schon a-priori parataktische Fügung. Aber während das der Häufung entstammende Streben nach Nebenordnung im Grunde primitiv genannt werden muß, ist das Streben antithetischer Ausdrucksform nach parataktischer Fügung aus der Absicht nach Klarheit und Deutlichkeit zu verstehen und mithin bewusst, rational und jedenfalls alles andere als primitiv. Wie die folgenden Beispiele zeigen werden, haben sich beide Elemente in dieser Prosa zu einer untrennbaren Einheit verbunden. Es geht also nicht, hier von einem entweder-oder zu sprechen. Vielmehr muß schon einleitend bemerkt werden, daß die bei der Häufung und Antithese zutage tretenden praktischen Tendenzen sowohl von primitiven wie auch höchst rationalen Quellen gespeist werden.

Das Streben zur Häufung wurde ja bereits in der Wortspäre sichtbar. Daraus waren ein Teil der vergeblichen Bemühungen dieses Stils zu erklären, insofern die Häufung wiederholt zu einer Überhäufung führte. Die Häufung ist nicht auf einzelne Worte beschränkt sondern findet sich in gleicher Weise bei Wortgruppen, Teilen eines Satzes, Sätzen und noch grösseren Einheiten. Auf die Unterscheidung Akkumulation und Amplifikation kann in diesem Zusammenhang verzichtet werden. Mit der Häufung steht das Element der Antithese insofern schon a priori im Zusammenhang, als die Grundform der Antithese ein symmetrisch gegliederter Satz ist, eine symmetrische Satzgliederung aber schon von sich aus eine Richtung auf Häufung in sich trägt. Dies wird noch später zu zeigen sein. Die folgenden Beispiele nun werden erkennen lassen, wie stets eine Neigung zu symmetrischer oder antithetischer oder synthetischer Fügung vorhanden ist. Von dem symmetrisch gegliederten Satz ausgehend, kann man also das Sichgegenseitig-Durchdringen von Häufung und Antithese verstehen. Allerdings wird hierzu später noch ein weiteres Moment zur Erklärung kommen müssen. Zunächst werden nun eine Reihe von Proben gegeben.

Wer ermisst die Höhen der Liebe? Wer ergründet ihre Tiefen? Wer berechnet ihre Allgewalt? Wer enträtselt ihre Zauberkraft? Wer ahnet ihre Wege? Wer erforschet ihre Züge? Wer erschöpft ihre Eigentümlichkeit? Wer erklärt ihr Geheimnis? Sie ist sanft wie die häusliche Taube und wild wie der numidische Löwe; sie ist einfach wie das Vaterunser, und verworren wie das Haar der Verzweiflung; sie ist still wie die Jungfräulichkeit, und tobend wie das aufgepeitschte Meer: sie ist zaghaft wie das erste Geständnis, und dreist wie die höchste Gefahr; sie ist genügsam wie die züchtige Keuschheit, und unersättlich wie das Gelüste der Augen; sie ist gewährend wie der nie versiegende Quell und begehrend wie der Gedanke des Forschers; sie ist offen wie die Wege der Allmacht und geheimnisvoll wie die Spur des Bösen (dieses ist die Einleitung einer Novelle. Im Folgenden sei auch der Schluss dieser Novelle gegeben. I,66).

Wer enträtselt die Zauber der Liebe? Wer kennt die Allmacht ihrer Riesengewalt? Wer ermisst die geheimen Gänge der Leidenschaft? Wer erfasst die unerforschlichen Regungen ihrer Kräfte? Wer zählt die unendlichen, die tiefen Krümmungen des liebenden Herzens? Wer hört das leise Besprechen der Gefühle? Wer schaut in die Werkstätte der Empfindung? Wer berechnet die tausend und tausend Gestaltungen der Entschlüsse? Wer folgt dem unsichbaren Geäder der Leidenschaft? Wer nennt und bezeichnet die zahllosen Erzeugungen des Glückes und des Jammers der Liebe?

Sie erzeugt die fröhliche Lust und den drückenden Kummer; sie nährt am mütterlichen Busen Wonne und Verzweiflung; sie wiegt im zärtlichen Arm den stillen Frohsinn und die laute Raserei; sie horcht mit einem Ohr dem Laute der Hoffnung, und mit dem anderen dem Schrei der Verzweiflung; sie führt an einer Hand die Resignation der Frömmigkeit, und an der anderen die zahnfletschende Gotteslästerung; sie hat eine Träne für die Ergebung des Lebens, und eine Zähre für den frevelnden Selbstmord. — O, habt Ehrfurcht vor dem Anblick der Liebe! tretet scheu und gottesfürchtig zur Seite, wo dieses Schauspiel sich euch zeigt! Betet an die Allgewalt der göttlichen Kraft in dem Schauspiel der Liebe, wie ihr sie anbetet in der Erhabenheit des em-

pörten Weltmeeres, wie ihr sie anbetet in dem Zürnen der Elemente, wie ihr sie anbetet in dem Aufleuchten des Gewitterhimmels, wie ihr sie anbetet, wenn des Nordlichts Farbenrätsel an dem Himmel flammen, wie ihr sie anbetet in dem Ausbruch der Vulkane, wie ihr sie anbetet bei dem Aufbeben der nie schwankenden Erde! (I,74 f.).

Wie süss ist die Erinnerung an die Kindheit! Wie lieblich ist der Gedanke an die Jugendjahre! Kindheit! Maimorgen-Dämmerung des Daseins! Jugend! Frühlings-Sonnenaufgang des langen Lebenstages! Kindheit, Jugend! reizende, süsse Vignette und Titelblatt des Menschenbuches, leichtgeschürzte, flüchtige Vorläufer und Blumenstreuer vor dem schweren Gespann des nachrollenden Alters: selig, wer mit entzückender Erinnerung von Euch reden kann! Selig der, dem Ihr im Gedächtnis dasteht, reichgeschmückt und lichtumflossen, und ihm die Arme öffnet jeglichen Augenblick, wenn er im Lebensstrome aufwärts schwimmt zur Quelle der Jugend! Dreimal selig der, dessen Gedächtnis sich die Erinnerung an Kindheit und Jugend zurückgelegt hat als Notpfennig für die alten Tage, der die goldenen Scheu- und Krönungsmünzen, welche die tanzende Jugend auf seinen Weg gestreut, in der Erinnerung eingesammelt hat, um in späterer Zeit von den einzelnen Stücken ganze Jahre zu vergolden!

Betrachten wir unseren Gesellschaftsgeist, meine freundlichen Hörer und Hörerinnen, woraus besteht er? Große Welt und kleine Leute, runde Tische und eckige Menschen, kurze Kleider und lange Weile, viele Kerzen, wenig Lichter, fette Gönner, magere Kenner, hohes Spiel und seichte Worte, alte Jünglinge und junge Greise, jede Wange rot und nicht eine errötet (I,89).

Ein weibliches Herz soll sein wie ein Kirchhof, es soll von allen, die darin wohnen, nichts als Liebes und Gutes sagen; und wiederum soll es nicht sein wie ein Kirchhof, es soll nicht sogleich Gras wachsen lassen über die Teueren, die es einschliesst. Ein weibliches Herz soll sein wie eine Glocke, die Freuden, Leiden seiner Mitmenschen sollen darin gefühlvoll wiederklingen; und es soll wiederum nicht sein wie eine Glocke, es soll nicht von jedem kleinen Riss, den das Schicksal hineinreisst, verstimmt und unklar werden. Das weibliche Herz soll sein wie ein Schiff, gerade wenn der Sturm des Lebens am stärksten tobt, soll es auf hochgehenden Welle emporgetragen werden zum Himmel; und wiederum soll es nicht sein wie ein Schiff, es soll nie verschlagen sein und nie flott werden. Ein weibliches Herz soll sein wie ein gutes Bildnis, die Zeit soll seine etwas zu grellen Farben mildern und immer weicher und gefälliger machen; und wiederum soll es nicht sein wie ein gutes Bildnis, es soll nicht jeden, der es ansieht, wieder anzusehen scheinen. Das weibliche Herz soll sein wie eine Schwalbe, so häuslich und fromm und heimisch; und es soll wiederum nicht sein wie eine Schwalbe, es soll nicht entfliehen, wenn der Herbst naht, und nicht in den Winterschlaf geraten. Das weibliche Herz soll sein wie die heilige Schrift, so voll vom Worte Gottes und so einfach und so ewig milde; und es soll wiederum nicht sein wie die heilige Schrift, es soll nicht in so viel Zungen existieren. (Das ist etwa die Hälfte einer in diesem Stil geschriebenen Stelle.— I,214 ff.).

Es war nötig, diesmal etwas mehr Belege zu bringen, weil derartige Stellen für den Saphirschen Stil so überaus kennzeichnend sind. Beispiele dafür liessen sich in fast unbeschränkter Zahl anführen. Besonders an den beiden letzten Proben lässt sich das Wesen dieser Stilerscheinung ausge-

zeichnet studieren. Es ist davon auszugehen, daß sich hier wieder das artistisch-spielerische und das drängend-intensivierende Element durchdringen. Der Autor verfolgt beständig das Ziel, stark zu wirken, und glaubt deshalb seinen Vortrag recht reich gestalten zu müssen. Diese klare bewusste Einstellung und die daraus folgende kritisch rationale Arbeitsweise sind unverkennbar. Es wäre absurd, die obenstehenden Belege ausschliesslich oder vorwiegend als Ausdruck eines überquellenden Gemütes und einer spontanen mächtigen Begeisterung zu deuten. Daß sie durchaus gewollt sind, liegt auf der Hand. Andererseits darf natürlich nicht übersehen werden, daß derartige Breiten — denn diese sind das Ergebnis des Strebens nach „Reichtum" — nur deshalb vorkommen können, weil in Saphirs Wesen schon von vornherein eine große Neigung dazu vorhanden ist. Schliesslich gelangt ja nicht jeder Schriftsteller, der wirken will, zu der Anwendung breiter Stilmittel.

Ohne Zweifel ist die Freude an der Häufung bei Saphir als durchaus unabhängig und vor jedem künstlerischen „Geltungsstreben" anzusehen. Aber erst durch ihre Verbindung mit einem ausgeprägten antithetischen Denken vermag sie, derartig ungewöhnliche Formen anzunehmen. Bei der oben angeführten Art von Antithese sind natürlich unendlich viel Variationen möglich. Hier kann der Autor seine ganze Virtuosität entfalten. Andererseits wirkt die ständige Steigerung der Häufung wieder auf die Freude an dem Spiel der Antithetik zurück und stachelt diese zu immer neuen Versuchen an. Das ganze ist eine ununterbrochene Kreisbewegung, wo sich beide Tendenzen ständig gegenseitig verstärken. Also wird auch von diesem Gesichtspunkt aus die enge Verbindung von Häufung und Antithese verständlich. Es braucht kaum ausgesprochen zu werden, daß diese Art von Antithetik sich von ihrer ursprünglichen Bestimmung weit entfernt hat. Sie dient nicht mehr der Klärung und Präzisierung, sondern sie ist Selbstzweck geworden. Saphir freut sich des rein formalen spielerischen Effektes und bedient sich dieser Antithetik nicht, um bereits vorhandene Gedanken zu klaren Formulierungen zu bringen, sondern umgekehrt, um aus dem Spiel der Antithetik heraus zu scheinbar oder auch tatsächlich gegensätzlichen Erscheinungen zu gelangen. Es ist dies also fast eine Umkehrung des eigentlichen Sinnes der antithetischen Ausdrucksweise. Wegen der großen Bedeutung dieses Stilelementes für die Saphirsche Prosa seien diese Behauptungen noch durch einige Belege erläutert.

> Geist gibt Bewusstsein, Geld gibt Bewussthaben; und es ist ein schönes Bewusstsein das Bewussthaben! Der Mann von Geist hat das, was er ist, der Mann von Geld ist das, was er hat.
>
> Geld gibt bare Münze für den Schein, Geist gibt den Schein für bare Münze. So lang der Mensch lebt, gesteht ihm der Mensch nicht gerne Geist zu, ist er aber einmal tot, so heisst es auch vom dümmsten Menschen: er hat den Geist aufgegeben. Es ist wahrlich eine große Aufgabe, wie man das aufgibt, was man nicht hat. Man sollte eigentlich von einem reichen Mann, der stirbt, auch sagen: „Er hat das Geld aufgegeben!" Ohne Geld, ohne Frauen und ohne Zähne kommt man auf die Welt; ohne Geld, ohne Frauen und ohne Zähne geht man wieder aus der Welt. Was haben wir also auf der Welt gemacht? Wir haben Zähne bekommen, Geld erworben und Frauen gewonnen. Ist das

die ganze Bestimmung des Menschen? Bis man die Zähne und die Frauen bekommt, hat man kuriose Zahnfieber; hat man endlich Zahn und Frau mit Schmerzen bekommen, so tun sie uns beide durch das ganze Jahr weh; und es ist nicht gerade das Übelste, daß man sich Zahn und Frau wieder herausreissen lassen muß; es ist das Uebelste, wenn der Zahn und die Frau locker werden, und alle Augenblicke herausfallen wollen. (I,127)

Die Geselligkeit ist wie das Leben; im menschlichen Leben ist der Mann bloss der Zähler, das Weib ist der Nenner. Ohne Frauen wäre das Leben auch ein Jour-fix, ein Nachtstück voll Rauch; durch die Frauen wird es zu einem Blumenstück, wo jede Härte zur Rose und jeder Dorn zur Knospe wird. Im Buche des Lebens sind die Männer bloss in der Rechtschreibung zuvor, in der Rechtlegung sind die Frauen Meisterinnen; sie verstehen seine Hieroglyphen zu enthüllen, und in ihrem zarten Gemüte liegt der Schlüssel zu den eleusinischen Geheimnissen des Lebens, zur Liebe. (In diesem Stil geht es seitenlang weiter I,99).

Es ist klar, daß diese Antithetik ein rein formal mechanistischer Ablauf aber kein Hilfsmittel des echten Denkprozesses mehr ist. Dabei bleibt naturgemäß der ausgeprägt rationalistische Grundzug nach wie or erhalten. Also bestätigt sich auch von dieser Seite her die schon wiederholt gemachte Beobachtung von der Bedeutung des rationalen Denkens für die Gestaltung des Spahirschen Stils.

Auch auf die innigen Beziehungen zwischen Häufung und Bildersprache muß an dieser Stelle noch einmal hingewiesen werden. Es zeigte sich schon, wie das Eigenleben der metaphorischen Sprache zu immer neuen Bildern drängt. Wenn dieses Streben schon von vornherein in jeder Metaphorik steckt, so ist es nicht verwunderlich, daß Saphir einen so ausgiebigen Gebrauch davon macht. Auch hier besteht ähnlich wie bei der Antithetik eine ständige Wechselwirkung und ein fortgesetztes Sichsteigern von Häufung und Bildersprache. Ein Beispiel möge diesen Vorgang noch einmal belegen.

Wie eine weisse Taube unter Krähen, wie ein Schwan unter Wasserenten, wie ein Veilchen unter Brunnenkresse, wie Ambra unter Niespulver, wie Liebeslied unter Unkenruf, so erscheint Grillparzer in dem Schiboleth unserer Lustspielscheune! ... Sehen wir alle unsere Lustspiele an, sie haben alle eine grosse Familienähnlichkeit, es ist eine einzige große Kalmückenfamilie, alle mit derselben plattgedrückten Nase, alle dieselben kleinen, blinzelnden Liebesäuglein, alle dieselben aufgeworfenen, hervorbrechenden, sinnlichen Lippen, alle dasselbe krause, wollige, rollige, struppige, Dialogenhaar, alle die glatte, aber schweissige Haut, tätowiert mit denselben Platituden, mit denselben Equivoquen, mit denselben Gemeinplätzen, mit demselben Häcksel und Quecksel von Redensarten, mit demselben Alltagsgackel, Gefrage und Geantworte.

Bei der ersten Scene aller unserer Lustspiele sieht jeder Mensch schon durch den langen Korridor der Handlung das Ende hereinspazieren; alle Personen sind durchsichtig, man guckt ihnen sogleich durch alle Rippen durch .... etc. (VI,135 f.)

Nachdem so die Stilmittel der Häufung und Antithese unabhängig von grammatischen und syntaktischen Gesichtspunkten betrachtet worden sind,

nun zu der Frage der Satzfügung zurückgekehrt werden. Sieht man die vorstehende Proben auf Parataxe und Hypotaxe hin an, so ist ein starkes Ueberwiegen der parataktischen Fügung zu erkennen. Es ist ja klar, daß Häufung sowohl wie Antithese die Gedanken nebeneinander bzw. gegenüberstellen, aber nicht über und unterordnen. All das ist ohne weiteres aus dem oben angeführten Material abzulesen.

Auch die Eigenart der Saphirschen Hypotaxe kann an diesen Proben erkannt werden. Dabei zeigt sich aufs Deutlichste wieder jene Tendenz zur Gliederung des Satzes in zwei oder mehrere symmetrisch, antithetisch oder synthetisch korrespondierende Glieder. Die Hypotaxe ist daher recht einfach. Meistens entsprechen sich Haupt- und Nebensatz in wohl abgewogener Weise. Oft entsprechen sich wieder mehrere solcher Satzgefüge einander. Ineinander übergreifen und Verschachtelung mehrerer Nebensätze kommt äusserst selten vor und ist in keiner Weise für den Stil charakteristisch. Ferner lässt sich eine Tendenz bemerken, Haupt- und Nebensätze nach Möglichkeit nebeneinander bzw. hintereinander zu setzen nicht aber den Nebensatz in den Hauptsatz einzuschachteln. Stets zeigen sich nebenordnende Tendenzen auch da, wo es sich um Hypotaxe handelt. Besonderer Vorliebe erfreuen sich konditionale Nebensätze, in denen sich ja antithetisches Denken am natürlichsten ausdrücken lässt. Auch Relativnebensätze sind häufig, weil in ihnen der hypotaktische Charakter nicht sehr krass hervortritt. Was man an dem Satzbau Saphirs vergeblich suchen wird, sind echte, ausgebaute, spannungsreiche Perioden. Um diese Beobachtungen zu verdeutlichen, seien einige Sätze besonders herausgegriffen.

> Die Frau wünscht nichts, als daß der Mann ihr Herz errate, der Mann wünscht nichts, als daß die Frau seinen Magen errate.

Das Beispiel zeigt, wie genau Haupt- und Nebensatz ausbalanciert sind, und wie sich dann zwei solcher Sätze die Wage halten. Diese Art der Periodenbildung kommt überaus häufig vor. Es sei hier ein weiteres Beispiel angeführt, um eine für Saphir sehr ausgedehnte Periodenbildung zu betrachten. Auch dabei zeigt sich ein unvermindertes Bestreben nach Verteilung der Gewichte auf zwei möglichst genau entsprechende Teile.

> Das liebe schöne Geschlecht ist oft sehr verkannt worden, und warum? Weil wir Männer die Sittenbüchlein und Erfahrungsregeln schreiben und nicht die Frauen. Wir schreiben über sie, was uns eben einfällt, und da man viel pikanter sein kann, wenn man Schwächen enthüllt, als wenn man sie verhüllt, so haben wir bloss die Schattenseiten des weiblichen Herzens hervorgehoben. Wenn einmal aber die Frauenzimmer alle zu schreiben anfingen, wofür uns übrigens der liebe Herrgott behüten möge, da würden wir Männer bald um unser bisschen Vorzug kommen, welches wir nach dem „car tel est notre plaisir" uns selbst beilegen (VIII,149).

In diesem Beispiel finden sich sogar einige eingeschachtelte Nebensätze. Es wird aber bemerkt werden, wie selbst diese wieder symmetrisch komponiert sind, sodaß als Gesamteindruck immer wieder der eines streng übersichtlichen, ausgeglichenen, abgewogenen, aber im Grunde sehr einfachen Satzbaues zustande kommt. Wo immer man die Saphirsche Prosa untersuchen wird, überall tritt diese einfache, unkomplizierte Art der Satz- und Periodenfügung in Erscheinung. Es wurde schon darauf

hingewiesen, wie sich hier die primitiven Stilmittel der Häufung mit denen der hoch-rationalen Antithese verbinden. Aus diesem Grunde wird man auch die Vorliebe des Saphirschen Stils für Parataxe und die jetzt sichtbar gewordene Einfachheit der Hypotaxe sowohl aus primitiven wie auch aus sehr rationalen Kräften zu erklären haben. Von hier aus gesehen wird jetzt auch die ausserordentlich reiche Entwicklung der Wortsphäre verständlicher werden. Das entscheidende Merkmal Saphirscher Sprachgestaltung ist eben stets in der kleinen Einheit zu suchen. Wenn man das einmal klar erkannt hat, erscheint auch jene schon wiederholt beobachtete Dialektik der der Saphirschen Sprachgestaltung, bei der die Stismittel durch überreichlichen Gebrauch ihrer Wirkung beraubt werden, in einem neuen Licht.

Ein Stil, dessen charakteristische Züge in kleinen Einheiten zu suchen sind, ist von vornherein nur imstande, klare und einfache Wirkungen hervorzubringen. Keinesfalls eignet er sich für komplizierte, pompöse und prätentiöse Effekte. Da es aber, wie wir gesehen haben, Saphir gerade auf die Erreichung derartiger Wirkungen ankommt, ergibt sich eine unüberbrückbare Kluft zwischen Anlage und Wollen. Da Saphirs Sprachgestaltung sich eben vorwiegend der kleinen Einheiten bedient, glaubt er, um jene prätentiösen Effekte hervorzubringen, jene kleinen Einheiten in möglichst großer Zahl aneinanderreihen zu müssen. Aber eben dadurch verlieren sie ihren eigentlichen und ursprünglichen Sinn. Je weniger sicher der Autor seiner Wirkungen zu sein scheint, desto mehr versucht er durch immer neue Häufung sich darüber hinwegzuhelfen, desto mehr verdirbt er aber die eigentliche Absicht. All das kann besonders gut an den praktischen Tendenzen der Satzsphäre abgelesen werden. Statt tief wirkt der Stil breit und dekorativ. Saphir bringt multa non multum.

Saphirs Prosa hat etwas Mosaikartiges. Durch die zahlreichen kleinen aneinandergefügten Einheiten der Sprachgestaltung wird die Wirkung einer zusammenhängenden aus einem Guss entstandenen Form unmöglich gemacht. Es ist, wie zu zeigen sein wird, ein ständiges gleichmässiges und sich häufig ablösendes Auf und Ab in der Bewegung des Saphirschen Stils vorhanden. Statt eines ruhigen und selbstverständlichen Flusses der Darstellung sind sehr viele kleine „Anläufe“ vorhanden. Die Darstellung wird sehr oft unterbrochen aber dann doch mit zäher Beharrlichkeit immer wieder weitergeführt. Was für die innere Gliederung des Saphirschen Stils höchst charakteristisch ist, sind die ausserordentlich zahlreichen Pausen. Natürlich ist das nur ein anderer Ausdruck der bisher betrachteten Seiten dieser Prosa. Wenn ein Stil die Wortsphäre besonders reich ausgestaltet die Satzsphäre hingegen hauptsächlich mit antithetischen und häufenden Stilformen ausstattet, also stets die kleine Einheit bevorzugt, müssen ja notwendigerweise Pausen besonders oft auftreten. Zur Verdeutlichung seien einige Proben mit Kennzeichnung der Pauseneinschnitte angeführt. Dabei ist es natürlich erforderlich, die betreffenden Stellen laut und akzentuiert zu lesen.

Das Glück, — meine freundlichen Leser und Leserinnen, — kann uns Geld bringen, — aber keinen Geist, — das eben ist das Glück! — Das Glück kann uns auch den Glauben nicht bringen, — denn das Glück

glaubt nur an sich selbst. — Nur das Unglück erzeugt den Glauben, — nur das Unglück erzeugt den Geist, — aber das Glück tötet den Geist. —Gewiss sind mehr Talente schon von Goldbergen erdrückt worden, — als von Armut, — und mehr Geist ist schon in Champagnerwein ertrunken, — als in Tränen. — Auch der Glaube gedeiht, — wie die Schlehdornblüte, — nur unter Gewitterschlägen. — Nur wenn Gott unsern Erdenkäfig verdunkelt — und finster verhängt — lernen wir seine Himmelmelodien. — Nur im Schmerze, — nur im Untergange zeigt sich der himmlische Glaube am größten, — wie der Mond im Untergehen. — Der Glaube lernt vom Leben. — daß das Sterben nichts ist, — und vom Sterben, — daß das Leben nichts ist; — das Glück aber vergällt uns das Leben durch das Denken an den Tod — und den Tod durch das Denken an das Leben — (I,130).

Die Langeweile ist älter als die Liebe, — Als Adam allein im Paradies war, — ohne Frau, — bekam er Langeweile — und schlief ein, — Der Schlaf aus Langeweile ist ungesund, — das hat Adam auch empfunden; — denn während seines Schlafes entstand seine Frau, — und da er erwachte, — war er verheiratet. (I,96).

Witz und Geld! — Schöne Erbteile! — verderbliche Erbteile. — und ich kann mich für die Unwahrheit, — daß ich kein Geld geerbt habe, — mit nichts anderem trösten, — als damit, — daß ich auch keinen Witz geerbt habe. — Muß man vom Witz auch Erbschaftssteuer bezahlen? — Fast glaube ich es, — denn Abfahrtsgeld habe ich manchmal vom Witz bezahlen gesehen. — Was ist Witz? — Was ist Geld? — (I,238).

Ja, — sie liebte mich, — und ich leide es durchaus nicht, — daß es der Leser nicht glaube, — und wenn ein Leser hartnäckig genug ist, — es nicht zu glauben, — so braucht er diesen Aufsatz garnicht weiter zu lesen. — Adieu! — sie liebte mich, — sie hat mir's zwar nie gesagt. — nie merken lassen, — nicht das entfernteste Wohlwollen gezeigt, — im Gegenteil, — sie hat immer Langweile, — wenn ich mit ihr zusammenkomme, — und doch weiss ich, — daß sie mich liebt. — Das ist der Segen des Genies: — die Allwissenheit! — (II,116 f.).

Bei den Frauen ist die Verleumdung eine Erholung, — eine Uebung. — Man kommt zusammen, — es wird ein halbes Stündchen Kaffee getrunken, — dann ein halbes Stündchen gespielt, — dann ein halbes Stündchen musiziert, — dann ein halbes Stündchen verleumdet, — u. s w. — Bei unseren jetzigen Männern ist das Verleumden ein Geschäft: — ein Amt, — eine Anstellung! —

Was, — meine holden Leserinnen, — ist zu tun? — wollen Sie sich wehren? — Widerlegen? — „Da müsst es gar viel Kleister geben, — um aller Leute Maul zu verkleben!“ —

Wo wird verleumdet? — Ueberall! — Wann wird verleumdet? — In einem fort! — Wer wird verleumdet? — Jeder Mann, — jede Frau, — jedes Mädchen, — jeder, der etwas ist, — jeder, der etwas hat! — Warum wird verleumdet? — Aus Müssiggang, — aus Rohheit, — aus Mangel an geistiger und Herzensbildung. — (V,95).

Diese Proben zeigen den engen Zusammenhang zwischen der Neigung zu parataktischer Gliederung und der Häufigkeit der Pausen. Die einzelnen Einheiten erweisen sich als überaus klein. Es geht daraus hervor, in wie großem Ausmaß man sich die Saphirsche Prosa als gesprochen und nicht als geschrieben vorzustellen hat, wie ja allgemein in der mündlichen Sprache mehr Pausen gemacht werden als in der geschriebenen. Ausserdem

wird noch später zu erörtern sein, weshalb der besondere Reichtum an Pausen eine charakteristische Eigenschaft der jüdischen Sprechweise ist. Sowohl die Vorliebe für parataktische Gliederung und Gedankenführung als auch der Reichtum an Pausen sind besondere Kennzeichen der gesprochenen Rede. Hier ist also wieder der Zusammenhang mit jenen Stilerscheinungen zu bemerken, deren Ursprung bereits früher in der gesprochenen Rede erkannt werden konnte.

Wieder eine andere Seite dieser Stileigentümlichkeit ist die sehr reiche Akzentuierung der Saphirschen Prosa. Es ist eine selbstverständliche Erscheinung, daß sich um so mehr Akzente in einem Stück Prosa finden, je mehr Einschnitte, Pausen und Unterabteilungen vorhanden sind. Man könnte auch umgekehrt sagen: je mehr Akzente in einem Prosastück vorkommen, desto mehr Pausen und Sinnesabschnitte sind nötig; denn jeder Akzent erfordert naturgemäß einen besonderen Kraftaufwand, von dem man sich nachher in einer Pause erholen muß. Es gilt daher für die reiche Akzentuierung das Gleiche, was über die Pauseneinteilung gesagt worden ist. Dennoch sollen einige Proben mit Pausen- und Akzentuierungszeichen versehen hier gebracht werden. Auch dabei muß wieder darauf hingewiesen werden, daß man sich die Saphirsche Prosa laut vorgetragen und mit markanter Akzentuierung vorzustellen hat.

Frühling! / Wieder ein Wort und ein Begriff wie: „Hoffnung!“ / Wieder eine Täuschung, / wieder eine Redensart, / wieder ein Papierwort, / wieder ein Dichterausdruck, / der nichts ist, / nichts heißt, / nichts gewährt! /

Frühling! / Was ist der Frühling? / Wo ist der Frühling? /

Frühling, / poetische Grimasse der Natur, / Frühling, Du ohrenfeuchter, / weißnasiger Gelbschnabel der Schöpfung! / Frühling, / Frosch-Freund, Schnupfen-Schnapper, / Schwindsucht-Schwindler, / Lungen-Langer, / Kehlkopf-Kehlabschneider! /

Frühling, / hinkender Bote des Winters! / Frühling, / ich hasse Dich! / Fort mit Dir, / à bas le printemps! /

Was ist dieser Frühling? / schaut ihn an! / Was ist er anderes, / als ein Winter ohne Ball, / ein Winter ohne Soiree, / ein Winter ohne Tanz! / (I, 225).

Ein Mensch, / der mit der Hoffnung liebäugelt, / ist eine Turteltaube / vor dem Spiegel, / die so lange mit dem gleißenden Spiegelbilde liebäugelt, / bis sie, / dasselbe küssend, / sich den Kopf zerschlägt! / — Das Glockengeläute der Hoffnung zieht die Ungewitter an, / statt sie zu zerteilen. / — Das menschliche Herz ist wie eine Glocke, / kleine Risse nehmen ihm jeden Klang, / ein großer durchgehender Riß / gibt der Glocke und dem Herzen seinen Metallklang wieder! / Wehe dem Herzen, / das ein Hagestolz, / sich die Hoffnung zur Haushälterin nahm, / sie bringt ihm ein Süppchen ums andere, / braut ihm Tränkchen und Säftchen. / aber am Ende / ist er doch in der Rechnung betrogen! / (I, 224).

Am dritten Tage kam die Antwort! / Ach, / es war ein seliger Augenblick! / Das Billiet war mit gekautem Brot versiegelt; / ich riß es auf, / und wer schildert mein Entzücken? / Ich konnte kein Wort lesen! / Es war ein Kattegat von großen Tintenflecken, / zwischen denen sie konvulsivische Gliedmaßen durchzogen. / So / schrieb Julie / an Romeo! — / (II, 110).

Wenn man ein Land oder eine Nation / kennenlernen will, / so mache man sich vor allem / mit der Sprache / und mit den Frauen dieses Landes oder dieser

Nation bekannt. / Mit Sprachkenntnis / und Frauenkenntnis / kommt man überall gut durch. / Die Sprache / und die Frauen / erlernt man beide, / wenn man die Redeteile gut innehat; / besonders muß man das „Zeitwort" gut können, / das heißt / man muß immer Zeit haben, / Worte zu machen, / und Worte / zu hören. / Wer mit den Frauen gut und schön sprechen kann, / besonders aber geläufig, / dem sind / oder werden sie / hold, / eben weil sie selbst das Herz auf der Zunge tragen, / und voraussetzen, / wer schön und gut spricht, / müsse auch schön und und gut denken. / (VIII, 243).

Durch solche Akzentuierung und Pauseneinteilung wird vieles von dem deutlicher, was bis jetzt über bestimmte Grundzüge dieses Stils gesagt worden ist. Zunächst tritt der gesprochene Charakter der Saphirschen Prosa immer klarer hervor. Auch das andringliche Moment dieser Prosa findet durch die reiche Akzentuierung eine neue Bestätigung. Gerade von diesem Gesichtspunkt aus wird das Vorhandensein einer Zuhörerschaft von grosser Wichtigkeit für den Organismus der Saphirschen Prosa. Dieser Stil wäre eben ohne ein Publikum undenkbar. Ferner ergibt sich aus den oben angeführten Proben infolge der reichen Pauseneinteilung und Akzentuierung etwas, das man vielleicht Kurzatmigkeit nennen könnte. Es wurde ja schon davon gesprochen, daß die gesamte Struktur dieser Prosa als eine Kette von kleinen nebengeordneten Gliedern bezeichnet werden kann. Rhytmisch gesprochen heisst das eben ein häufiges Atemholen in kurzen Abständen. Durch diese vielen Unterbrechungen kommt ein abgehackter Zug, ein ständiges Auf und Ab, aber nie ein ruhiger, langsamer Strom der Darstellung zustande.

Noch ein weiteres steht in der reichen Akzentuierung und den häufigen Pausen im Zusammenhang. In ihnen kommt ein ausgeprägtes Streben nach Klarheit und Uebersichtlichkeit zum Ausdruck. Diese Tendenz trat auch schon bei der Vorliebe für parataktische Satzgliederung hervor. Vor allem natürlich wird Deutlichkeit und Klarheit durch reichliche Pausen und Akzente ermöglicht und gefördert. Diese unbedingte und sehr entschiedene Klarheit erstreckt sich bei Saphir allerdings im wesentlichen auf die Satzsphäre. Bei der Betrachtung der Wortsphäre ergab sich ja aus den Bemühungen um originelle Effekte oft die Neubildung von nicht immer einfach zu verstehenden Worten und Wortverbindungen. Ebenfalls war auch die reich entwickelte Bildersprache keineswegs stets klar und ohne Schwierigkeiten verständlich. Dennoch darf man annehmen, daß jene beiden dem Prinzip der Klarheit widersprechenden Stilerscheinungen in gewisser Weise insofern nur Entgleisungen sind, als sie aus einer Uebersteigerung desselben Strebens herrühren, daß jenem Prinzip der Klarheit im syntaktischen Aufbau zugrunde liegt, nämlich der Absicht nach angenehmster Beeindruckung des Publikums. Doch auch ganz abgesehen davon wird man aus der Betrachtung dieser Prosa die Erkenntnis nehmen, daß der Autor bei aller Fragwürdigkeit des Inhaltlichen seines Denkens rein formal gesehen ein scharfer Logiker ist. Diese Eigenschaft ist bei ihm sicher schon sozusagen a priori vorhanden, wird dann aber weitgehendst in den Dienst des Erfolgstrebens gestellt.

Auch in der Wortstellung kommen die gleichen Kräfte zum Vorschein. Das leitende Prinzip des Autors ist ebenfalls wieder größtmöglichste Klar-

heit, nachhaltige Akzentuierung und Vermeidung von langen Spannungen. Dadurch kommt nicht selten eine undeutsch wirkende Wortstellung zustande.

Ich will mein Ohr legen an die Tür der Waisenhäuser, wo die Kinder sind ohne Vater und Mutter, ohne goldene Bescherungen.... (VI,16).

.... vor dem Monde her tanzten tausend Sterne, um ihn wie Brautjungfern heraufzuführen in das bräutliche Himmelbett (I,193).

Ich sah empor, um meinen Schmerz milde werden zu lassen unter dem Handauflegen der Nacht, um mich besser mit ihm bekannt zu machen, und so recht weich und warm an die Brust zu nehmen, und mich mit ihm allein und einsam auszusprechen, und ihn so recht kennen zu lernen, wie man es tun muß, mit jemanden, mit dem man von nun an Hand in Hand wandeln muß bis zur letzten Grube von allen uns gegrabenen Gruben. (I,195).

Der liebe Vater oben hat die ganze Welt dem Menschen gegeben zu einem einzigen, siebzigjährigen Weihnachtsfeste.... Er hat am Himmel angezündet den unendlichen Christbaum mit goldenen Lichtern, und von diesem Christbaum flattern herab alle Gnadenbänder des Lebens: Liebe, Glaube, Hoffnung! Er hat den Menschen beschert einen ganzen Tisch voll bunter Gaben.... (VI,12).

Darum sollen die Frauen richten über die Menschen und Empfindungen, und selbst über Bücher.... (I,189).

Der Romanschreiber und die Romanschreiberin, beide braten die Herzen ihrer Helden.... (I,190).

Wenn die Spartaner, wie wir, zwei Westentaschen, zwei Hosentaschen, drei Fracktaschen, und fünf Oberrücktaschen gehabt hätten, sie hätten auch mehr gestohlen. (VI,6).

..... wer Wasser im Kopfe hat, braucht keine Theaterstücke aus dem Französischen zu übersetzen, denn Wasser ist ein Urstoff, und wer selbst einen Urstoff im Kopfe hat, warum wird der übersetzen? (V,2 f.).

Allen diesen Beispielen ist ein Streben nach möglichster Vermeidung längerer Spannungen eigen. Der Leser soll die Satzkonstruktion und den Zusammenhang stets sofort überschauen. Aus diesem Grunde wird bei einem Nebensatz mit grösserer attributiver Bestimmung das verbale Prädikat nicht in der Endestellung gelassen sondern vor das Attribut gesetzt (1,2,3). Ebenso kann auch bei einem Hauptsatz das Attribut hinter das Prädikat gestellt werden (4, 5). Zur Vermeidung einer Spannung kann ferner eine grössere Subjektsapposition vorweggenommen und aus ihrer appositionellen Stellung herausgeholt werden. (6) Bisweilen wird Inversion unterlassen, um stärkere Wirkungen und Einprägsamkeit zu erzielen (7). Aus dem gleichen Motiv werden Nebensätze aus ihrer gewöhnlichen eingeschachtelten Stellung herausgelöst und nebeneinander gesetzt (8). In allem also zeigt sich das Streben nach Einfachheit, Klarheit, Einprägsamkeit und nachdrücklicher Akzentuierung bei Vermeidung jeder grösseren Spannung, selbst wenn dadurch gegen den allgemeinen Sprachgebrauch verstossen werden muß. Insofern stecken in der Wortstellung dieselben Kräfte, die bei der gesamten Struktur der Sätze und Perioden am Werk sind. So wird jenes Gestaltungsprinzip von neuem verständlich und sinnvoll, das sich immer in der kleinen Einheit des Wortes, der Wortgruppe oder des Satzes im engsten Bezirk auswirkt. Der dekorative mosaikartige

Charakter dieser Prosa wirkt sich natürlich auch in dem Prinzip der Wortstellung aus, das nicht imstande ist, große Bogen zu schlagen, sondern Stück für Stück aneinander reiht.

Aus der bisherigen Betrachtung des Saphirschen Stils ging häufig die Erkenntnis hervor, daß es sich auf weite Strecken hin nicht so sehr um geschriebene Sprache als vielmehr um gesprochene Rede handelt. Wegen der ausserordentlichen Wichtigkeit dieses Stilmerkmals wird es nötig sein, diese Frage nochmals im grösseren Zusammenhang zu betrachten.. Dabei sind zwei Gruppen zu unterscheiden. Einmal ist in dem jetzt nochmals zu beschreibenden Bereich der gesprochenen Rede ein leichter, lockerer Konversationston festzustellen, dann aber zeigt sich wieder der schon oft erwähnte drängende, fordernde, pathetische Predigerstil. Ueber die prinzipielle Bedeutung dieser beiden, einander widersprechender Gestaltungswillen wurde schon gesprochen. Eine genauere Betrachtung wird erweisen, wie die allgemeinen Strukturzüge, die oben dargelegt wurden, aus diesen Elementen teils entstanden und teils beinflusst sind.

Zuerst sei nun der Konversationsstil ins Auge gefasst. Immer wieder muß man davon ausgehen, daß Saphir alles tut, um seine Leser möglichst zu packen, und dieses mit krass wirkenden Stilmitteln aller Art zu erreichen suchen. Als erstes kommt dafür seine ausgiebig gepflegte und bereits eingehend betrachtete artistische Sprachvirtuosität in Frage. Um jedoch in eine recht enge Verbindung mit dem Leser zu kommen, versucht der Autor gleichzeitig von der entgegengesetzten Seite durch eine betont leichte, saloppe, familiäre, ungezwungene Art der Unterhaltung den erstrebten engen Konnex mit dem Publikum herzustellen. Offensichtlich kommt hierdurch ein Widerspruch in den Stil. Artistik, Akrobatik, Virtuosität und derartige Erscheinungen verlangen äusserste Anspannung und Wachheit der Geisteskräfte. Stilmittel wie die besprochenen Wortspiele, Neubildungen, Bildersprache, Häufungen und Antithetik sind ohne eine höchst bewusste und straffe Tätigkeit des Verstandes nicht denkbar. Das genaue Gegenteil davon kommt jedoch in den jetzt zu zeigenden Formen salopper, nachlässig vertrauter Stilmittel zur Geltung. Das verbindende Moment ist jedoch stets das Bemühen um ein möglichst enges Verhältnis zwischen Autor und Publikum, sodaß hier die konträren Erscheinungen auf dieselbe Quelle zurückgehen.

Es folgen nun einige zusammenhängende Belege für die Art dieses ungezwungenen Konversationsstils.

Ach!

„Ach“ ist ein schöner Anfang! Nicht neu, aber interessant.

„Ach“ ist der sentimentale Bohrer, mit welchem man vor allem das Gefühl des Lesers anbohrt, dann dringt der empfindsame Nagel schon leichter ein.

Also: Ach!

Soweit wäre der Aufsatz recht gelungen, allein was jetzt? Jetzt? Jetzt:

O!

O ist das bürgerliche Ach! Man braucht die Figur von Ach und O nur anzusehen, und man erkennt den Unterschied. Bei Ach hat das Ding noch einen Haken, bei O ist das Ding schon rund aus! Also:

O zusammengerechnet mit „Ach" macht:
Ach und O! Das sind die Redefiguren, oder vielmehr die Seufzerfiguren in der Rhetorik des Herzens.

Ach, sie ist schön wie die junge Rose, wenn der Strahl des Maies sie küsst!

Nun weiss ich zwar nicht, warum ich „Ach" sage, wenn ich sage: sie ist schön? Allein gestehe nur, mein Leser, daß Du vielmehr Respekt vor dieser Phrasen-Equipage hast, wenn so ein: Ach! als Vorreiter dahertrabt!

Also noch einmal die schöne Maipraterfahrt:

„Ach, sie ist so schön wie die junge Rose, wenn der Strahl des Maies sie küsst!"

Ihre Gestalt ist wie die Ceder auf Libanon.—

Aufrichtig gestanden, lieber Leser, habe ich noch keine „Ceder auf Libanon" gesehen, und ich hätte sagen können ... etc. (II,114 ff.)

Jetzt aber liebt sie mich wirklich; ach, es war ein schöner Moment, ein welthistorischer, ein unsterblicher, und er machte mich glücklich!

Gesegnet sei das Trousseau der Herzogin von Orléans!

Ich hatte früher schon bemerkt, daß ich einen heimlichen Nebenbuhler hatte! und — Wetterleuchten und Doria! — einen glücklichen Nebenbuhler!

Kennst Du, Leser, die Hyäne „Eifersucht"?

Freundlichkeit, Lächeln, Munterheit, Zuvorkommenheit, alle Symptome der Liebe hatte sie nur für ihn, — es war wie ihr Schneider! — (II,119).

Nie hat die Sitte — wir wollen einmal einen Gebrauch so nennen — etwas Abgeschmackteres erfunden als die

„Visite de reconnaissance!"

Wie übersetzt man das? Ein Erkenntlichkeitsbesuch? eine Dankabstattung? einen Wiedererkennungsbesuch?

Wenn man kein Esser von Profession, kein Trinker von Passion, kein Spieler von Herzen und kein Tänzer von metier ist, wozu soll man noch eine Visite de reconnaissance machen?

Man wird eingeladen, um abends zu Mittag zu essen. Das kostet erst ein Paar Handschuh, einen Wagen, und — entsetzlicher Gedanke! — wenigstens vier Stunden Zeit! Vier Stunden Zeit! Was das für ein Kapital ist, das weiss nur der, welcher nichts besitzt als die Zeit und dem deshalb die Zeit nie lang wird, als nur dann, wenn man sie ihm um des Himmels willen verkürzen will ..... etc. (II,182).

Man wird beobachtet haben, daß diese Proben in einem lebhaften Konversationston gehalten sind. Der Autor plaudert sehr angeregt, unterbricht sich häufig, verbessert sich selbst, fügt Parenthesen ein, ergeht sich in Ausrufen der Bekräftigung oder des Erstaunens und nimmt reichlich Gelegenheit, seinen Wortwitz spielen zu lassen. Kurz er zeigt sich als beweglicher und gewandter Plauderer, der stets schlagfertig für jeden Partner und jede Situation ein Wort bereit zu haben scheint. Selbstverständlich kann man hier quasi die Probe aufs Exempel machen und alle schon oben besprochenen Merkmale der syntaktischen Struktur in dem Text auf den ersten Blick wieder antreffen. Die vorwiegend parataktische Satzgliederung, die möglichst harmonische Gewichtsverteilung innerhalb von grösseren Perioden, die sehr reichlich vertretenen Unterbrechungen und

Pausen, die starke Akzentuierung, die vielen kleinen Impulse und der Mangel eines durchgehenden Duktus der Gestaltung, das ständige Auf und Ab im kleinsten engsten Bezirk — all das ist in dem hier vorgeführten Material deutlich ablesbar.

Ein ganz besonders wichtiges Merkmal des Saphirschen Konversationsstils ist der häufige Gebrauch von rhetorischen Fragesätzen, die oft mit einer Negation verbunden sind (warum nicht? wer ... nicht? ist nicht ...?). Gerade diese zahlreichen rhetorischen Fragesätze bringen einen sehr charakteristischen Verlauf von Steigen und Fallen, von Auf und Ab, von Spannung und Entspannung in den Stil. Zunächst einige Belege.

Jedes Handwerk hat seinen goldenen Boden; warum nicht auch die Kritik, da sie doch schon einmal zum Handwerk geworden ist? Vielleicht hat aber unsere Kritik deshalb keinen goldenen Boden, weil sie bodenlos ist.

Jedes andere ehrliche Handwerk will gelernt sein, man wird nach und nach Lehrbub, Wandergeselle, Meister; nur das kritische Handwerk wird nicht gelernt, da fallen Bube und Meister zusammen.

Warum müsste nur ein Rezensent nicht wandern und fechten? (VIII,201).

Sie hatte auf meinen „Guten Abend-Ausruf" kaum geantwortet und sich gleich abseits gerückt: Ein schlimmes Zeichen?Wer weiss! (VII,97).

Man hat Bücher geschrieben über die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern, wer erfindet aber die Kunst, das menschliche Lieben zu verlängern? Man kann sich sein Leben versichern lassen, wer versichert uns aber unser Lieben? (I,96).

Was ist die Vergangenheit? Eine gestorbene Gegenwart. Was ist die Zukunft? Eine noch nicht geborene Gegenwart? Was ist die Gegenwart? Eine geboren werdende Vergangenheit. Die Gegenwart ist ein Wechsel auf die Zukunft gezogen, der aber von dieser nicht respektiert wird. — Was ist alt? Was ist neu? (I,150)

Frühling! Was ist der Frühling! Wo ist der Frühling! ... Was ist dieser Frühling! Schaut ihn an! Was ist er anderes, als ein Winter ohne Ball, ein Winter ohne Soirée, ein Winter ohne Tanz!

Wollt Ihr Schnee? Der Frühling bringt ihn! — Wollt Ihr Eis? Der Frühling bringt es! — Wollt Ihr Husten, Schnupfen, Rheuma, Migräne, Gliederreissen, Frostbeulen? Der Frühling bringt das alles! — Wollt Ihr Morast, Kälte, Boreas, Gestöber? Der Frühling hat das alles im Ueberfluss!

Frühling? Ist das der Frühling, der so weiss auf den Bergen liegt? Ist das der Frühling unter den Mänteln und Muffen der Damen, welche durchfroren die Strassen durcheilen? Ist das der Frühling, der im Ofen und im Kamin wie dürre Späne knistert? (I,225 f.).

„Ein Dichter muß geboren werden!" Wer müßte nicht geboren werden? Nicht nur geboren überhaupt, sondern zu etwas geboren? (VIII,32).

Und wer hat das alles aus mir gemacht? Etwa mein Genie? mein Glück? Meine Protektion? O nein, niemand, als das deutsche Klima und meine robuste Rossnatur! (VIII,33).

Ist das nicht ein Schicksalsstück? Gäbe das nicht Stoff zu einem Lustspiele, d. h. zu einem französischen, das man übersetzen müsste, um es in Deutschland auf die Bühne zu bringen (VIII,184).

Es ist klar, daß derartige rhetorische Fragen hier wie in jeder Unterhaltung zur Bekräftigung und Hervorhebung eines Gedankens angewandt werden. Sie sind also vornehmlich in der Redeweise solcher Menschen anzutreffen, die eine besonders lebhafte und akzentreiche Sprache lieben. Man lässt eben einen Gedanken sich nicht ruhig entwickeln, sondern staut den Strom des Denkens, um dann die angesammelte Kraft desto stärker hervorbrechen zu lassen. Hier zeigt sich auch wieder wie bei den artistischen Stilformen der Wunsch, starke Wirkungen zu erzielen. Die vorstehenden Beispiele beweisen überdies, wie eng sich dies Fragesätze mit den Stilmitteln der Antithese, der Häufung und des Wortspiels verbinden und gegenseitig steigern können. Dann wiederum darf auch der nachlässige, unverbindliche, saloppe Zug, der in derartigen rhetorischen Fragesätzen zum Ausdruck kommen kann, nicht übersehen werden. Man vergleiche dazu die Beispiele 1 und 2. Es ist im einzelnen sehr schwierig, hier strenge Unterscheidungen zu treffen. Bei allen oben stehenden Proben scheint mir die rhetorische Frage letzten Endes einer aufgelockerten zwanglosen Sprechweise zu entstammen, und doch liegt gleichzeitig im Wesen dieser Stilform ein Moment der Hervorhebung und Betonung. So widerspruchsvoll diese Erkenntnis zu sein scheint, so unmöglich ist es, diesen Widerspruch aufzulösen. Es hat keinen Sinn, einem Ordnungsprinzip zuliebe Dinge zu scheiden, die nicht zu scheiden sind. Der Saphirsche Prosastil zeigte ja schon öfters eine Verquickung gegensätzlicher Tendenzen. So wird man sich auch hier mit der Aufweisung dieser widerspruchsvollen Erscheinung bescheiden müssen und gerade daraus neuen Aufschluss über das Wesen des Saphirschen Stils gewinnen. Besonders auffallend ist ferner, die vielfach (Beispiel 3, 4 und 5)' vorkommende Tendenz, durch die rhetorische Fragen eine irgendwie symmetrische Gliederung des Satzes zu erreichen und so Spannung und Entspannung aufs strengste sich einander entsprechend zu lassen. Auch der parataktische Charakter dieses Stilmittels ist offensichtlich.

Der letzte Schritt, den ein Autor im Rahmen dieses Konversationsstils zur möglichst unmittelbaren Verknüpfung mit dem Leser tun kann, ist die direkte Anrede. Dieses Stilmittel ist erst die eigentliche Krönung aller in diesem Zusammenhang gesprochenen Tendenzen. Für die bei Saphir sehr reich ausgestaltete Einbeziehung des Lesers kann auf das verwiesen werden, was bereits oben ausgeführt worden ist. Bloss muss daran erinnert werden, daß die Einbeziehung des Lesers in diesen Zusammenhang gehört, wenn auch dabei teilweise wieder Kräfte des drängenden, fordernden Gestaltungsprinzipes hineinspielen.

Noch auf einen weiteren sehr auffallenden Zug dieser Konversationssprache muß hingewiesen werden. Dabei kommt ebenfalls wieder zum Vorschein, wie schwierig manchmal bei dem widerspruchsvollen Charakter Saphirs eine Trennung von Konversationsstil und pathetischer Predigersprache ist. Es handelt sich hier um den abrupten, bruchstückartigen, asyndetischen Charakter dieser Prosa. Auch hieran wird wieder zu studieren sein, wie sehr dieser Stil einem Mosaik gleicht, wieviel neue kleine Impulse vorhanden sind, und wie wenig man von einem konsequent und gleichmässig durchgehaltenen Duktus im Großen sprechen kann. Auch hier findet sich überall die Parataxe im Uebergewicht und werden häufige Pausen und

starke Akzente erforderlich. Die folgenden Beispiele werden vor allem den stossartigen, ruckhaften Rhythmus dieser Prosa verdeutlichen.

Stammbuch! Album!

Das Album ist das moderne Stammbuch, das Stammbuch ist das antike Album.

Jetzt ist die Zeit der Albums! Musikalische, theatralische, graphikalische Albums!

Eine ganze Sintflut von Albums bricht über uns herein!

Schillers Album!

Was heisst: Schillers Album? Ein Papierschiff, in welchem sich kleine Dichter an den Rückschoss eines grossen Dichters, um mit ihm in die Zukunft hineingeschleppt zu werden!

Schillers Album! Eine gedruckte Ausrede der lebendigen Eitelkeit, um unter dem Respekt, welchen man den Toten schuldig ist, wasserdicht und feuersicher in die Lesewelt hineinzukutschieren.

Schillers Album! Ein Leichenschmaus für literarische Würmer, die sich auf diesem Feste zu Tische laden.

Weg mit den Albums! Weg mit den Stammbüchern! — Va banque! (V,186).

Da sass sie! blond! blond! blond wie mein Schicksal, zum Sprechen ähnlich! Aber keine Locken, keine Schlangen, keine Makkaroni, keine Brezeln, keine Flechten, keine „accroche-coeur", keine Semikolons um die Schläfe, sondern glattgekämmt und in zwei einfachen Ringen um das Silberplateau der Schläfe gelegt und auf dem Scheiterpunkt ein gordischer Knoten, in dem schon ein goldenes Alexander-Schwert angebracht war. Und ein paar Augen, blau, versteht sich blau, blau, wie sage ich nur gleich? .... etc. (V,69).

Da war wieder das Kopfnicken voll drastischer Wirkung!

Keine Miene von dem gestrigen Ernst, kein Zug der gestrigen Kälte, keine Spur der gestrigen Apathie!

Alles nichts als lauter Liebe-Leben, lauter Zutunlichkeit! Wieder Nicken und Winken, wieder lächeln und in die Hände schlagen! (V,53)

Die Liebe besiegt alles, sogar Metalliques! Die Liebe überwindet alles, sogar Hausbälle! Die Liebe bezwingt alles, sogar Rezensenten! Die Liebe begeistert alles, die Liebe humanisiert alles.

Und soll ich weiter reden von der Liebe? und von welcher Liebe? Von der sporadischen, wie sie in einzelnen Fällen vorkommt, und Menschen, d. h. Unmenschen, d. h. Verliebte, hinrafft? Oder von der epidemischen, asiatischen, wie sie in unserer Welt grassiert, und Tausende im Leben, d. h. in der Fabel, d. h. in Romanen und Romanköpfen niederwürgt?

Was ist Liebe? Was heisst Liebe? Wo wohnt Liebe? (VI,82).

Immer wieder zeigt sich die untrennbare Vereinigung aller stilistischen Wesenszüge bei Saphir. Mit dieser kurzatmigen nachlässigen Ausdrucksweise verknüpft sich ein unverkennbares Streben nach pointierter Antithetik und starker Häufung. Daß natürlich geradezu Kürze des Ausdrucks sowohl der antithetischen wie auch der häufenden Sprache sehr erwünscht sein müssen, um zu grösstmöglichen Steigerungen zu gelangen, versteht sich von selbst. Bisweilen kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, als ob diese saloppe Haltung ganz bewusst beabsichtigt sei, um die hervorragende Virtuosität des Autors zu erweisen, der ohne mühevolle Anstren-

gung — aus dem Handgelenk sozusagen — imstande ist, die brillantesten Wirkungen hervorzuzaubern. Zweifellos steckt in dieser nonchalanten Art der Wunsch, sich als überlegener Weltmann zu zeigen, der es nicht nötig hat, die Bahnen der gewöhnlichen Sprache einzuschlagen. Aber die Beständigkeit, mit der alle Arten kurzatmiger Erscheinungen in dem gesamten Stil wiederkehren, lässt doch vermuten, daß solche Ausdrucksformen mehr angeboren als angenommen sind. Sie scheinen mehr aus dem Temperament, als aus dem berechnenden Verstand zu kommen.

Schliesslich ist der Gruppe der saloppen Stilmerkmale noch ein weiteres sehr bezeichnendes Kriterium beizufügen: die Selbstironie. Es war schon davon die Rede, daß Saphir bei aller Spottlust und bei aller Fähigkeit zu beissender Satire es im allgemeinen verschmäht, sich auf Kosten seiner Leser lustig zu machen. Daß er als humoristischer Schriftsteller seine Ironie nicht bezähmt, ist klar. Aber zu diesem Zwecke suchte er sich einzelne bestimmte Personen und charakteristische Typen heraus, über die jeder Leser mitlachen kann, ohne sich betroffen fühlen zu müssen. Dadurch ist die Möglichkeit gegeben, sein ironisches Temperament auszuleben und doch gleichzeitig sich des aufrichtigen Beifalls der Leser zu versichern. Noch deutlicher prägt sich diese Erscheinung in der Selbstironie aus. Auffallend häufig finden sich in Saphirs Schriften Stellen, wo er eigene Erlebnisse zum besten gibt, bei denen er eine recht klägliche Rolle spielt. Oft kommt es auch vor, daß er sich über sein wenig anziehendes Äussere lustig macht. Dazu einige Proben.

> Es war an einem schönen Freitag nachmittag — hier bitte ich zu bemerken, wie vorurteilsfrei ich bin, denn es gibt viele Leute, die an einem Freitag garnichts unternehmen. (VII,102).
>
> An einem schönen Morgen, an welchem die ersten Strahlen der Sonne vom Gebirg Ararat in den majestätischen Tigris hinunterflossen und ihr langes Haar in denselben badeten — („Schön gesagt! nicht wahr? Wenn auch nicht geographisch richtig, allein doch poetisch! Ich bin ein ganzer Kerl! Wer anders untersteht sich noch, das lange Haar der Sonnestrahlen von dem nördlichen Ararat in dem östlichen Tigris baden zu lassen? Ich tu's! Omne licet — !") — Also an einem schönen Morgen..... (VII,223 f.).
>
> Im nächsten Jahre, meine freundlichen Leser und Leserinnen, werde ich auch eine Eisenbahn durch meine Vorlesungen anlegen. Einer Eisenbahn durch meine Vorlesungen steht auch kein Hindernis im Wege, denn es geht immer hübsch flach fort. Da werden Sie gewiss gut fahren, denn Sie werden schneller fortkommen. (I,155).
>
> Auch bei dem Witz, meine freundlichen Leser und Leserinnen, ist es, wie Sie sehen, das Unglück, daß er nicht zu reden weiss, und auf das Ende kommt es doch an und das Sprichwort sagt: Ende gut, alles gut! Sie werden zugeben, meine freundlichen Leser und Leserinnen, daß d a s schon allein, daß ich ende, gut ist, folglich — ist alles gut. (I,173).
>
> Ich könnte Ihnen, meine freundlichen Hörer und Hörerinnen, noch Ausdrücke nennen, die überflüssig sind; zum Beispiel: Alle, die Sie soeben von mir gehört haben; allein ich fürchte, wenn ich fortfahre, müssen Sie fortgehen, wobei Sie freilich besser fahren... (I,192). — (In diesem Stile werden fast alle Vorlesungen geschlossen).

Sicher dürfte diese Selbstironie mit jenem bereits besprochenen Minderwertigkeitskomplex in Beziehung stehen. So sucht er jedoch nicht nur die ihn drückende Last der Unsicherheit abzuwälzen, sondern er beabsichtigt auch offensichtlich, den Leser zu belustigen und neue Wirkungen zu erzielen. Rein stilistisch gesehen ist Saphirs Selbstironie einerseits mit der Wortakrobatik verknüpft andererseit wirkt sie als leichtes, zwangloses, unverbindliches Element. Sie zerstört die Illusion, soweit davon bei dem Saphirschen Stil überhaupt die Rede sein kann. Sie offerbart, wie wenig der Autor selbst seine Schriften ernst zu nehmen scheint. Dadurch verstärkt sie noch die bei Saphir schon von vornherein bedeutende Neigung zur Unbeständigkeit im einzelnen sprachlichen Ausdruck wie im gesamten Aufbau.

Es darf schliesslich darauf hingewiesen werden, daß wichtige Grundzüge jener stilistischen Erscheinungen, die unter der Bezeichnung Konversationsstil zusammengefasst wurden, sich auch im inhaltlichen und gedanklichen Aufbau wiederfinden. Dabei kommt vor allem die Grundhaltung in Betracht, die im wesentlichen nur kleine Einheiten kennt, sehr viele Impulse aufweist, häufig und schnell wieder verpufft, dadurch keinen wirklichen weiten Zusammenhang aufkommen lässt, jede längere Spannung vermeidet, aber doch mit großer Zähigkeit immer und immer wieder von neuem ansetzt. Diesem Prinzip in der Stilgestaltung entspricht in der Gliederung und Führung der Gedanken ein häufiges Abschweifen vom Thema aber auch eine ständige Rückkehr zu demselben. Oft könnte man zu fragen versucht sein, ob sich Saphir denn überhaupt ein besonders streng umgrenztes Thema gesteckt hat, oder ob er nicht vielmehr seine Variationen dem Lauf des Zufalls überlässt. Ohne hier auf diese jenseits der stilistischen Betrachtung liegende Frage ausführlich eingehen zu können, muß gesagt werden, daß der Autor sich vermutlich bei seinen Vorlesungen, Plaudereien und Skizzen doch im allgemeinen ein Leitmotiv gegeben hat dieses aber in sehr zwangloser Weise abzuhandeln liebt. Als Form kommt dann meistens eine Kette von assoziativ aneinander gereihten Variationen über einen Gedankenkomplex zustande. Diese Gestaltung entspricht dann in der Tat dem stilistischen Strukturprinzip weitgehendst. Kaum braucht gesagt zu werden, daß das ständige Abschweifen und Zurückkehren zum Thema in höchstem Masse typisch für die mündliche Unterhaltung und zwanglose Plauderei ist. Wenn irgendwelche Stellen, dann beweisen diese den gesprochenen Charakter der Saphirschen Prosa.

Bei der Aufweisung des gesprochenen Charakters dieses Stils wurde zunächst jener Bezirk ins Auge gefasst, der als leichter, zwangloser, lockerer, salopper Konversationsstil bezeichnet werden konnte. Dieses zeigte sich ganz allgemein in der Darstellungsweise besonders aber auch in der Einbeziehung des Lesers in dem reichlichen Gebrauch — oft negierter — rhetorischer Fragesätze, in der oft sehr krassen asyndetischen abrupten, bruchstückartigen Ausdrucksweise, in der oft anzutreffenden Selbstironie und in dem häufigen Abschweifen vom Thema. Im ganzen gesehen trägt dieser Komplex von stilistischen Merkmalen eine Note der Aufgelockertheit und Entspannung oder jedenfalls der Spannungslosigkeit.

Demgegenüber ist der andere Bezirk der gesprochenen Rede innerhalb des Saphirschen Stils gerade durch das Moment der Spannung und der Straffheit charakterisiert. Es handelt sich also hier um das drängende, fordernde, intensiviernde Element einer dem prophetischen Predigerton verwandten Ausdrucksart. Diese stilistischen Erscheinungen sind vor allem durch eine besondere Pathetik ausgezeichnet. Es zeigte sich ja schon wiederholt, daß die Grenzen zwischen diesen beiden Gebieten des unverbindlichen Konversationstons und der fordernden Predigt nicht immer eindeutig erkennbar sind. Innerhalb des Saphirschen Stils sind jähe Übergänge vorhanden, so widerspruchsvoll und einander entgegengesetzt im Grunde diese beiden Sprachsphären auch sind. Für Saphir ist eben jenes ständige Umschlagen und Wechseln von einem Gestaltungsprinzip zum anderen durchaus bezeichnend. Vor allem zeigten sich jene Uebergänge in den reich vertretenen asyndetischen, abrupten, bruchstückartigen Stilelementen. Auch die häufig gebrauchten rhetorischen Fragesätze müssen beiden Gebieten zugeordnet werden. Doch darüber wird noch weiter unten zu reden sein. Ueber die Gegensätzlichkeit dieses drängenden Elementes zu dem spielerisch artistischen Gestaltungswillen braucht nicht viel gesagt zu werden. Auch hier handelt es sich um zwei prinzipiell entgegengesetzte Sprachsphären. Dennoch wird aus den folgenden Betrachtungen hervorgehen, daß sich beide widersprechenden Elemente vereinigt finden.

Selbstverständlich sind Beispiele des pathetischen Predigertones nicht in so unbeschränktem Masse anzutreffen, wie dies bei den anderen Gestaltungsprinzipien der Fall ist. Denn schliesslich ist gerade diese Ausdrucksweise an einen ganz bestimmten Inhalt gebunden, und dieser Inhalt kommt naturgemäß nicht ständig vor. Dennoch sind aber Stellen der drängenden fordernden Sprachgestaltung so häufig zu beobachten, daß sie ebenfalls als ein wesentliches Merkmal dieser Prosa angesehen werden dürfen.

Naturgemäß muß sich das Element der pathetischen Predigt vor allem in der Einbeziehung des Lesers offenbaren. Hier kann auf das verwiesen werden, was bereits weiter oben darüber gesagt worden ist.

Besonders interessant ist das Gebiet der pathetischen Ausdrucksweise für jene schon oft wahrgenommene innere Dialektik des Saphirschen Stils. Gerade in diesem Bezirk kann die „innere Tragik" dieser Prosa am besten erkannt werden. Wenn Saphir ins Predigen kommt, lässt er seinem Temperament voll die Zügel schiessen, ebenso wie er sie bei dem nachlässigen Konversationston einfach fallen lässt. Dann zeigt sich seine innere Masslosigkeit und Unbeherrschtheit noch viel krasser als sonst. In solchem Zusammenhang geht ihm jedes Gefühl für Proportionen verloren, und er ist imstande, jedes beliebige Stilmittel bis zum Exzess zu übertreiben. Wie deutlich sich diese in der pathetischen Verwendung und Uebersteigerung der Bildersprache kund gibt, wurde ebenfalls schon ausführlich gezeigt.

Es sei in diesem Zusammenhang noch einmal an der pathetischen Häufung versucht, jene Uebersteigerung nachzuweisen. Dazu einiges Material.

Ja, ja, mein lieber Leser, Gott grüsst alle Augenblick! Der Sang der Nachtigall und die Stimme des Echos, sie sind nichts als Gottesgrüsse! Sturm und Zephir, Bachesrieseln und Wasserfallgebrauche sind nichts als Gottesgrüsse! Morgenröte und Abendröte, Blumen und Blüten sind nichts als Gottesgrüsse! Jede Nacht ist Gottesgruss und jedes Sternlein ein Trost in diesem Gottesgruss! Jeder Tag ist ein Gruss Gottes und jeder Strahl eine Beleuchtung dieses Grusses! Das ganze Leben ist ein Gruss des gütigen Schöpfers, und selbst der Tod ist ein stiller Scheidegruss mit dem Ausruf „Auf Wiedersehen!“ (V.136).

.....darum, darum habt Ehrfurcht vor der Erscheinung der Liebe! Greift nicht mit roher Hand in ihre Regenbogenfarben! Zerschlagt nicht mit ungeschlachter Faust ihre Tauperlen, ihre Tränen, ihre Seifenblasen! Kommentiert nicht mit Gassenliedern ihre stillen Seufzer, ihre schmerzzerstückten Töne! Wägt nicht auf Eurer Heuwage ihre Träume, ihre Phantasien, ihre Klagen, ihre Hoffnungen!

Und Ihr alle, denen nie beglückenden Liebe wie der Besuch eines Engels an die Herzenstür geklopft, und Ihr alle, denen nie unglückliche Liebe wie ein großer, aber reinigender Schmerz durch das Leben gegangen; o schüttelt nicht mit plumpen Händen an dem Tempel der Liebe; horcht nicht mit entweihten oder tauben Ohren auf die Jubel- oder Klagelieder der Liebe! Kratzt nicht mit den kurzen Dachsfüssen einer stumpfen Empfindung an dem Götterbau der Liebe und mischt Eure taubstumme Seele nicht in das Duo zweier harmonischer Herzen! (V,87 f.).

Daß die vorstehenden Beispiele pathetischer Häufung allen Absichten zum Trotz nicht dazu angetan sind, den Eindruck des Gesagten zu verstärken, sondern daß solche ermüdenden Wiederholungen der Wirkung nur schaden, liegt auf der Hand. Dennoch glaubt der Autor seinem drängenden und fordernden Pathos mehr Nachdruck zu verleihen, wenn er sich in unerschöpflichen Variationen über die einfachsten Dinge ergeht. Diese Neigung, einen Gedanken immer wieder und wieder in den verschiedensten Formen und Fassungen zur Darstellung zu bringen, ist nur ein anderer Ausdruck jener vor allem bei den endlosen Wortspielereien hervorgetretenen Tendenz. Vielleicht oder wahrscheinlich hätten nicht viele andere Autoren geglaubt, sich zur Erlangung starker Eindrücke so naheliegender Stilmittel wie dem der Häufung bedienen zu sollen. Es genügt ja, auf die Propheten einerseits oder grosse deutsche Redner andererseits einen Blick zu werfen, um zu erkennen, daß nachhaltige Wirkungen keineswegs durch übermässige Häufungen zustande kommen. Viel eher kann man die Beobachtung machen, daß großer Wortschwall den Eindruck des Gesagten leichter abzuschwächen imstande ist als etwa militärische Kürze oder auch nur rhetorische Knappheit. Es zeigt sich eben immer wieder, wie wenig Saphir bei aller Virtuosität, bei allem Talent, bei allem Fleiss und bei allem Wollen etwas aus der deutschen Sprache herauszuholen vermag. Stets gehen seine Versuche sprachschöpferischer Gestaltung in die Breite statt in die Tiefe; immer bewegen sich die von ihm bevorzugten Stilmittel an der Oberfläche als mühelos erkennbare und glitzernde Effekte. Die ausserordentliche Einfachheit des syntaktischen Aufbaues kann ja gerade hier wieder im Bereich des pathetischen Ausdrucks studiert werden, wo überall die Parataxe als die natürliche Form der mündlichen Rede vorherrscht.

Das Gleiche kann auch an den rhetorischen Fragesätzen dargetan werden, die in unendlichen Reihen aufmarschieren und sich gerade dadurch gegenseitig verwischen. Der Unterschied zu den in dem Bezirk der leichten Unterhaltung gebrauchten besteht darin, daß dort bei aller Häufigkeit dennoch die Reihenfolge entsprechend dem Wesen der Konversation bei weitem nicht so dicht ist, und wo sie infolgedessen viel eher ihre hervorhebende Wirkung erzielen, als das hier der Fall sein kann. Statt mehrerer Beispiele sei nur eines angeführt, wo sich mit diesen pathetischen rhetorischen Fragen auch die übrigen Elemente des drängenden Predigertums, der Bildersprache und der Antithese verbinden.

> Und doch, meine holde Leserin, was nützt dem weiblichen Wesen alle Schönheit des Körpers und des Geistes, wenn das Herz nicht schön ist? Der Körper zieht an, der Geist nimmt gefangen, aber festhalten den Gefangenen, für Lebenszeit festhalten, das kann nur das Herz. Was nützt es, wenn Eure Gestalt füllig und üppig, wie die Weizenähre des Banats, und Euer Herz ist leer und hohl wie eine taube Nuss? Was nützt es, wenn Euer Gesichtlein ist schneeflockig und weiss, wie der Silberschaum des Meeres am stillen Gestade, und Eure Wänglein sind lieblich und rosig, wie die glühende Lippe der Abendwolke, wenn der Tag scheidend sie küsst, und Euer Herz ist voll von hässlichen Muttermalen und Leberflecken und bleichsüchtigen Streifen? Was nützt es, wenn Euer Ohr vernehmen kann in zehn Sprachen das Wort der Leichtfertigkeit, und Euer Mund in zehn Sprachen erwidern kann die Rede des Leichtsinns, und Euer Herz nicht versteht seine einfache, angeborene Muttersprache: die Sprache der Herzen, und Euer Herz ist wie ein Taubstummer, und nicht hört die Töne des Gefühles, und nicht spricht die Worte der Empfindung? Was hilft es, wenn Eure Hand vermag auf die Leinwand zu hauchen die süssesten Landschaften, überbaut von zauberisch verglühenden Himmeln: wenn Eure Hand vermag künstlerisch einzunähen und einzusticken blühende Blumen, die mit Feueraugen uns anfunkeln und zublinzeln, und wenn Euer Herz nicht vermag, ein häusliches Stilleben mit seinem ewig klaren Himmel um Euch hervorzurufen, wenn Euer Herz hingegen nicht vermag, ein einziges kleines Blümchen der Freude, der reinen Tugend der Liebe einzusticken und einzunähen in den Goldgrund eines anderen menschlichen Herzens? Was nützt es, wenn Eure zehn Finger wie magische silberne Schlüsselchen aufschliessen das Zauberreich der Töne und aus denselben heraufbeschwören die leichtbeflügelten tonbeschwingten Geister aller Harmonien und Euer Herz nicht anzuschlagen vermag einen einzigen Akkord auf der myriaden-besaiteten Klaviatur der Gefühle und keinem anderen Herzen zu entlocken vermag einen verschwisterten Laut? (I,210).

Es ist unzweifelhaft, daß die Stilform der rhetorischen Frage von Haus aus ein Ausdrucksmittel temperamentvoller Denk- und Redeweise ist. Sie darf ihrer wirklichen Bestimmung nach nur vereinzelt gebraucht werden und zwar steht dann, wenn auf einem rednerischen Höhepunkt ein Gedanke ganz besonders pointiert und über den sonstigen Verlauf der Darstellung hinausgehoben werden soll. Ein allzu häufiger Gebrauch dieses Stilmittels erreicht jedoch gerade das Gegenteil von jener ursprünglichen Absicht. Eine derartig große Reihe rhetorischer Fragesätze, wie sie oben gezeigt wurden, führt statt einer auszeichnenden Hervorhebung gewöhnlichste

Monotonie herbei. Hier ist eben jener wirkungsvolle ruckartige Wechsel von Aussage, Frage und Aussage nicht mehr vorhanden. Es zeigt sich also, dass der Autor um einer möglichst krassen Wirkung willen sich so weitgehend des pointierenden Stilmittels der rhetorischen Frage bedient, daß dessen Wirkung fasst ganz aufgehoben und also das Gegenteil der Saphirschen Absichten erreicht wird.

Schliesslich muß noch darauf hingewiesen werden, daß die bei dem Konversationsstil angeführte asyndetische, abrupte Sprechweise gleichzeitig auch Ausdruck eines pathetischen Predigertons sein kann. Das ist natürlich zu erwarten und bedarf keiner besonderen Bestätigung. Dennoch sei wenigstens eine Belegstelle dafür angeführt.

> Wir assen. Wir assen? Was wir assen? Lasst mich davon schweigen, allein von einem muß ich reden, von einem Schmarrn!
>
> Schmarrn, Bergnymphe, Göttin der friedlichen Alpen! goldgelockte Gespielin der Wolken! aufgesäugt an den Brüsten der Isis, Schmarrn.
>
> Wo find ich Dich,
> Nach welcher sich
> Die Wandrer alle sehnen?
>
> Auf dem Annaberg, wo der klassische Boden der Schmarrn ist, die terra firma des Schmarrns, da, da kostet ein magerer, schlechter, zuckerloser, blasser, zerrissener, tendenzloser Schmarrn für drei Personen nicht weniger als — zwei Gulden ! ! ! ! !
>
> Ich glaub an gar keine Natur mehr! Es gibt und gab gar kein Arkadien! Die Schäfer sind erlogene Bestien, und die liebe Einfalt in den Strohhütten ist kanalliöse Spitzbüberei!
>
> Ein „Schmarrn" für drei Personen, roh — ungesalzen, mager, blass — das heisst nicht die Personen, sondern der „Schmarrn", inmitten der strotzigen Brüste und Euter der Natur, inmitten von Arka- fast mitessen, und zwei Gulden! (VII,275 f).

Die Betrachtungen dieses Abschnittes zeigten, mit wieviel Recht man von der große Teile der Saphirschen Prosa beherrschenden und kennzeichnenden „gesprochenen" Rede sprechen kann. Man konnte zwischen einem leichten, ungezwungenen, saloppenUnterhaltungston und einer pathetischen, drängenden, fordernden Sprachweise unterscheiden, wobei die erstere für eine lockere entspannte die letzte für eine straffe angespannte Haltung charakteristisch ist. Für den Konversationsstil konnten neben den allgemeinen offensichtlichen Merkmalen vor allem eine Vorliebe für rhetorische Fragen, Einbeziehung und direkte Unterhaltung mit dem Leser, abrupte asyndetische Sprechweise, Selbstironie und häufiges Abschweifen vom Thema festgestellt werden. Die abrupte Ausdrucksweise, sowie die unmittelbare Anrede des Lehrers fanden sich ebenso in der pathetischen drängenden Sprechweise wieder. Dazu trat die pathetische Häufung besonders auch der Bildersprache und rhetorischen Fragesätze. Aus all diesen Erscheinungen wurden jene Grundzüge der gesamten Struktur verständlicher, die schon oben dargestellt wurden: also das Ueberwiegen des parataktischen über das hypotaktische Element, Bevorzugung der kleinen Einheit der Sprachgestaltung, ständiges unverdrossenes Aneinanderreihen solcher kleinen Einheiten zu

einer Art von Mosaik, dadurch auch häufige Pausen und noch häufigere Akzente, sowie schliesslich eine Wortstellung, der es vor allem auf eine Vermeidung längerer Spannungszustände ankommt.

Ferner wurde klar, wie sehr der ganze Komplex der gesprochenen Rede aus den schon erwähnten Grundtendenzen der Stilgestaltung zu verstehen ist. In ihm verwirklicht sich das Streben nach möglichst tiefer Beeindruckung.. Stellenweise offenbart er jene innere Dialektik der Uebersteigerunng einzelner wichtiger Stilmittel. Hier kommt die Spannung zwischen ganz gegensätzlichen Arten des sprachlichen Gestaltungswillens zur Erscheinung. Originalitätssucht und die damit verbundenen gewollten, rationalen Züge sind zu erkennen und werden auf gewissen Strecken der pathetischen Redeweise von irrationalen Elementen abgelöst. Kurz, es treten alle Stilmittel und Formen auf, die für einen andringlichen Stil charakteristisch sind, der seine höchste Vollendung eben in der Tatsache findet, dass er eher gesprochen als geschrieben bezeichnet werden muß.

V. Kapitel.

Das Jüdische in Saphirs Stil.

Nunmehr ist der Zeitpunkt gekommen, um die Frage nach dem spezifisch Jüdischen dieser Prosa zu stellen. Nach der biographischen Einleitung muß ja unbedingt der Versuch gemacht werden, die stilistischen Eigentümlichkeiten Saphirs einerseits von seinen bestimmenden jüdischen Bildungserlebnissen und andererseits von seinem durch das Ghettoschicksal geformten Charakter her zu verstehen und zu erklären. Damit ist schon angedeutet, daß es sich bei der Aufweisung einer für den Stil dieses Autors bestimmenden jüdischen Sprachsphäre nicht um ein einheitliches in sich ausgeglichenes Gebilde handelt, sondern daß hier zwischen literarischen und soziologischen Einflüssen in einer gewissen Weise geschieden werden muß. Keineswegs darf man sich vorstellen, daß der bedeutendste Teil der hebräischen Literatur unter Bedingungen geschaffen worden sei, die denen von Saphirs Ghetto- und Nachghetto-Existenz irgendwie ähnelten. Ohne Zweifel tragen gesellschaftliche und geschichtliche Zustände viel dazu bei, das Wesen eines Menschen oder einer Gemeinschaft und damit auch den sich daraus ergebenden literarischen Stil zu bestimmen oder zu verändern. Wenn daher auch das jüdische Volk in den Teilen, die eine Ghettogeschichte durchzumachen hatten, sich in geistiger und charakterlicher Beziehung nachweislich gewandelt hat, so wird man die aus ihrer geschichtlichen Situation zu verstehende Sprachsphäre Saphirs nicht ohne weiteres mit derjenigen gleichsetzen dürfen, die aus den älteren Teilen der hebräischen Literatur zu erschliessen ist. Wie noch zu zeigen sein wird, sind bei Saphir wesentliche Züge der Sprachgestaltung zu den in der hebräischen Literatur bereits vorhandenen Elementen hinzugekommen. Diese neuen Elemente müssen aber ebenfalls durchweg aus der eigentümlichen jüdischen Lebens- und Sprachsphäre des Autors verstanden werden. Es wird sich daher empfehlen, bei der folgenden Betrachtung der jüdischen Stilelemente in solche, die aus der hebräischen Literatur stammen, und solche, die erst später hinzugekommen sind, zu scheiden. Dabei ist es natürlich nicht ver-

wunderlich, daß die große Mehrzahl der hier bemerkenswerten Erscheinungen der ersten Klasse zuzuordnen sind.

a) Einflüsse des Hebräischen.

Zunächst soll daher jene Gruppe von stilistischen Merkmalen betrachtet werden, die der Autor aus der hebräischen Literatur entlehnt haben dürfte. Hier ist zuvor noch eine grundsätzliche Bemerkung zu machen. Gewiss mag es möglich sein, viele der im folgenden aufzuzeigenden Stilformen auch in nichtjüdischen bezw. abendländischen Literaturen zu finden. Aber damit wäre noch nichts gegen die Richtigkeit der hier vorgetragenen Behauptungen bewiesen. Es kommt nämlich in erster Linie darauf an, die für einen Stil wirklich entscheidenden und bedingenden Elemente zu erkennen, sich aber nicht von irgendwelchen gelegentlich einmal auftretenden Stilformen verwirren zu lassen. Wenn sich jemand die Mühe machen wollte, die im folgenden als typisch jüdisch oder orientalisch bezeichneten Stilformen auch in den anderen Literaturen aufzuspüren, so dürfte ihm das in Einzelfällen sicherlich gelingen. Aber diese beweisen nichts, solange nicht gezeigt werden kann, daß die hier behandelten Merkmale untypisch für die jüdische oder orientalische aber ausgesprochen kennzeichnend für andere Literaturen seien. Wenn es auch nicht ausgeschlossen sein dürfte, das eine oder andere Element in einer nichtjüdischen Literatur zu finden, so scheint es doch unmöglich, die Gesamtheit aller hier zu besprechenden Stilelemente in ihrer spezifischen Vereinigung und in ihrem Spannungsverhältnis zueinander irgendwo anders anzutreffen.

Schliesslich wäre noch zu bedenken, daß es für eine historisch gerichtete Betrachtungsweise das Gegebene ist, einen Autor in seinen zeitlichen und gesellschaftlichen Zusammenhang einzuordnen, um so die einzelnen Züge seines Werkes genetisch zu verstehen. Dazu kommt bei Saphir natürlich in erster Linie das für ihn bestimmende Milieu in Frage, ohne daß darüber der Blick für die anderen zeitgenössischen Zusammenhänge literarischer und allgemein geistiger Art verloren gehen dürfte.

Eine nähere Betrachtung der Saphir bekannten hebräischen Literatur zeigt, daß in ihr mehrere durchaus voneinander verschiedene und teilweise stark entgegengesetzte Schichten anzutreffen sind. Diese verschiedenen Epochen unterscheiden sich natürlich auch stilistisch in entsprechender Weise und stellen sich nicht selten als große Gegensätze dar. Nichts wäre irriger, als sich unter der hebräischen Literatur eine stilistische Einheit vorzustellen. Das verbindende Element in ihr ist ein sehr starker inhaltlicher Zusammenhang, der sie bei aller literarischen und vor allem stilistischer Verschiedenheit der unter äusserst verschiedenen historischen Bedingungen entstandenen Schichten aufs engste zusammenhält. Andererseits wäre es auch wieder übertrieben, jede stilistische Kontinuität zu leugnen und zu übersehen, dass die Keime der später getrennt entwickelten stilistischen Elemente schon meist von Anfang an vorhanden sind. Wichtig für unsere Betrachtungen bleibt die Tatsache, daß wir bei den einzelnen stilistischen Erscheinungen stets fragen müssen, aus welcher Schicht sie stammen, und wie sie dementsprechend zu beurteilen sind.

Die drei in diesem Zusammenhang bedeutsamsten Quellen sind die hebräische Bibelsprache, das aramäische Diskussionsidiom des Talmud und die hebräische Kunstpoesie der mittelalterlichen Liturgie. Ueber den Einfluss der jiddischen Umgangssprache wird an späterer Stelle zu reden sein. Leider gibt es meines Wissens keine für die vorliegenden Probleme brauchbaren stilistischen Untersuchungen für das Hebräische, auf denen weiterzubauen wäre. Ich bin daher gezwungen, mich weitgehend auf eigene Beobachtungen zu stützen. Es ist durchaus möglich, daß dadurch mancher interessante Punkt übersehen worden ist.

Bei der Analyse der Saphirschen Prosa wurde wieder und wieder die Beobachtung gemacht, daß lange Partien daraus nicht geschrieben, sondern gesprochen zu sein scheinen, und daß sie erst bei lauter Lektüre ihre Besonderheiten entfaltet. Diese für den vorliegenden Stil hochbedeutende Erscheinung ist eines der wesentlichsten Merkmale des hebräischen Stils der meisten Epochen und findet sich auch sonst bei den semitischen Literaturen. Bekanntlich sind ja sehr große und sehr entscheidende Teile der Bibel (Propheten, Psalmen, viele Abschnitte der Hagiographen) lediglich als gesprochene oder gesungene Rede aufzufassen, und bei den übrigen vor allem den chronikartigen berichtenden Teilen ist zum mindest zweifelhaft, wie sie ursprünglich zu denken sind. In jedem Falle aber diente in der jüdischen Tradition der Bibeltext fast durchweg zum lauten Vortrag dagegen viel weniger zur stummen Lektüre. Der Hauptakzent muß also hier immer auf das „Gesprochene" oder „Sprechbare" des Textes gelegt werden. Noch krasser liegen die Dinge beim Talmud. Dieses Werk ist seiner Form nach eine Sammlung von unzähligen Diskussionsprotokollen über bestimmte Fragen und Probleme. Natürlich ist seine Sprache die der Diskussion.[80*]) Es ist gänzlich ausgeschlossen, sich den Talmud „geschrieben" vorzustellen. Entsprechend ist auch die überlieferte und einzig zweckmässige Weise des Talmudstudiums ein lautes singsangartiges Lesen. Diese laute Lektüre wird nicht nur in Gemeinschaft von mehreren sondern auch beim Einzelstudium durchgeführt. Aber auch bei der dritten wichtigen Schicht, der mittelalterlichen liturgischen Kunstpoesie, ist das gleiche festzustellen. Die hier geschaffenen zum grossen Teil sehr kunstvollen Dichtungen waren von vornherein zum lauten Vortrag beim Gottesdienst bestimmt aber nie als Lektüre gedacht. Die Dichter selbst pflegten ihre Werke an Festtagen in der Synagoge zu rezitieren oder zu singen.[81*]) Diese starke Tendenz zur „gesprochenen" Literatur hat sich bei den Juden bis heute unvermindert erhalten. Abgesehen vom Hebräischen sind diese Merkmale ebenso klar in der jiddischen Literatur anzutreffen, deren beste Werke geradezu nach lauter Lektüre schreien.[82*]) Es handelt sich hier um eine Eigentümlichkeit, die als allgemein semitisch erweisbar und deren letzter Grund in einer wohl schwer zu erklärenden Anlage zu suchen sein dürfte. Jedenfalls scheint es nach dem Urteil solcher Orientalisten, die sich

---

80) Vgl. Jewish Encyclopedia, Bd. XII, 24; Perles, Jüdische Skizzen. Leipzig 1912. S. 108.
81) Vgl. Elbogen, Der jüdische Gottesdienst. Frankfurt a. M. 1931, S. 287.
82) Man vergleiche hierzu die sehr gut übersetzten „Jüdische Geschichten von J. L. Perez. Inselbücherei, Leipzig; ferner die reichhaltigen jiddischen Proben in L. Wiener, „History of Yiddish Literatur". London 1899.

besonders mit stilistischen Problemen beschäftigt haben, „als ob dem Semiten die stärksten ästhetischen, ja überhaupt seelischen Eindrücke nicht durch das Auge, sondern durch das Ohr vermittelt würden. Nicht die mit den Augen angeschaute Gestalt, sondern das mit dem Ohr aufgenommene gesprochene oder gesungene Wort ist es, das seine Seele hinreisst und erschüttert ..... Die zahllosen Anekdoten, die von der tödlichen Wirkung des „Hörens" berichten, zeigen, was man in dieser Beziehung für möglich hielt. Bis ins Groteske scheint diese Wirkung gesteigert in der bekannten Erzählung, daß nach jedem Psalmvortrag Davids mehrere hundert Leichen fortgeschafft werden mussten. [83*]) Nach diesen ganz allgemeinen Darlegungen wird verständlicher sein, weshalb die hebräische Literatur einerseits sehr darauf hinstrebt, möglichst nahe an den Leser heranzurücken, und weshalb sie die daher andererseits ohne das Vorhandensein eines Publikums ihre spezifische Form oft garnicht zu erfüllen vermag. Hierin wäre eine erste Parallele zwischen dem Stil Saphirs und der ihm vertrauten hebräischen Sprachgestaltung zu erblicken.

Diese ganz allgemeine Erscheinung prägt sich natürlich erst richtig in der Verwendung bestimmter Stil- und Ausdrucksformen aus, die im folgenden näher betrachtet werden müssen. Es zeigte sich bereits an vielen Stellen des Saphirschen Prosastils eine auffallende Vorliebe für eine hochpathetische Ausdrucksweise, die sich über alle rationalen und ruhig abmessenden Gestaltungsprinzipien hinwegsetzt und dadurch alle Wirkungsmöglichkeiten selbst wieder vernichtet. Irrationale und hyperbolische Pathetik ist ein ganz besonderes Kennzeichen der jüdischen Sprechweise und bildet das entscheidende Gegengewicht zu der erst in späteren Zeiten voll ausgebildeten, scharfen, rationalen und kritischen Seite des jüdischen Stils. Seit den ältesten Zeiten der hebräischen Literatur bis auf den heutigen Tag findet sich dieser stilistische Wesenszug. Hierfür sei vor allem auf die Propheten verwiesen. Es dürfte sich erübrigen, daraus Proben anzuführen; sie weisen durchweg die hier gekennzeichnete Art der Pathetik — aber nur in viel einfacherer und grobartigerer Weise — auf. Das Entscheidende dabei ist stets der irrationale Grundzug dieses Stils, der sich vor allem auch in der Vernachlässigung der Form offenbart. Ein Blick auf Demosthenes und Cicero lässt die Besonderheiten deutlich hervortreten. In der hebräischen Literatur scheint über der irrationalen Pathetik der Sinn für literarische und stilistische Form ganz zu kurz gekommen zu sein. Jedenfalls würde die literarische Leistung der Prophetenbücher von dieser Seite aus betrachtet nicht gerade vorteilhaft beurteilt werden können. Sie sind zu fanatisch und — fast möchte man sagen — gewalttätig, um Sinn für stilistische Feinheiten zu besitzen. Dieses enthusiastische zu hyperbolischer Ausdrucksweise neigende Pathos ist bis auf den heutigen Tag ein sehr bezeichnendes Merkmal der jüdischen Sprechweise des alltäglichen Umgangs geblieben. Es ist in diesem Zusammenhang sehr aufschlussreich, daß gerade Schiller der Lieblingsdichter des ostjüdischen Ghettos geworden

[83]) H. Ritter, Ueber die Bildersprache Nizâmîs. Berlin 1927. S. 17 ff.

ist.[84*]) Mit Recht hat man die Sprache der Juden „von Haus aus pathetisch" genannt.[85*]) Am stärksten musste dies naturgemäß in der jüdischen Publizistik zum Ausdruck kommen, und da vor allem auf diesem Gebiet eine solche Sprachrichtung angemessen scheint, ist dies unter vielen Gründen ein Fingerzeig für das Verständnis der jüdischen Vorliebe für den Journalismus. „Jewish periodical literature has always glowed hot with temperament, agitation, unrestraint, outpourings, of emotion. Such seems to be the national mode of speaking and writing. We have always been accostomed to it from the vulcanic admonitions of the profets ..... Even in the centres of world civilisation, in the repressed countries of the North, through the veil of strange tongues, the Hebrew remained faithful to his temperament in the discussion of public affairs. Compare the most important Jewish publicists in all languages: they all seem to join in Ludwig Boerne's rage against Olympian calm: „Tausend mal lieber Kotzebues lauwarme Tränensuppe als Goethes gefrorenen Wein".[86*]) Es scheint demnach kein Zweifel erlaubt zu sein, jene irrationalen pathetischen Züge der Saphirschen Prosa in diesen Zusammenhang einzuordnen und sie aus seinem angeborenen jüdischen Temperament sowohl wie aus der literarischen hebräischen Tradition heraus zu begreifen. Hiermit wäre ein zweiter wichtiger Gesichtspunkt für die Beurteilung des Saphirschen Prosastils gewonnen.

Als besonderes Kennzeichen dieser pathetischen Rhetorik war bei Saphirs Prosa häufig eine abrupte, unvermittelte, asyndetische, bruchstückartige Satz- und Gedankenführung zu bemerken. Auch diese Eigenart findet sich in der hebräischen wie auch teilweise in anderen orientalischen Literaturen wieder. Innerhalb der hebräischen Literatur muss man dabei aber zwei verschiedene Quellen dieser Erscheinungen streng auseinanderhalten. Es handelt sich hier einmal um die in der Prophetensprache anzutreffende und wahrscheinlach allgemein orientalische irrationale Sprunghaftigkeit, die aus einem überschäumenden Temperament und einer enthusiastischen Stimmung heraus zu verstehen ist, wobei natürlich eine knappe, oft stenographische Ausdrucksweise als unmittelbare Folge auftritt. Dann aber findet sich ein äusserst kurzer, bruchstückartiger und im höchsten Masse kondensierter Stil in der Diskussionssprache des Talmud. Hier hat vor allem eine ungemein ausgeprägte Art rationalen, verstandesstarken Denkens diese überkurze Sprache geschaffen. Doch sei zunächst jene erste Quelle betrachtet. Dabei ist interessant zu beobachten, daß diese für unser europäisches Empfinden „abgehackte" und darum unbefriedigende Sprunghaftigkeit

---

84) Vgl. A. Jellinek, Der jüdische Stamm. Wien 1869. S. 16; fast in jeder ostjüdischen Autobiographie finden sich Hinweise auf die große Verbreitung und Wirkung Schillers bei den mit deutscher Kultur sonst wenig vertrauten Juden. Unter einer ganzen Reihe von jiddischen im Druck erschienenen Schiller-Parodien gibt es nicht weniger als sechs Parodien über „Das Lied von der Glocke". Da der Jude gerade das zu parodieren liebt, was ihm besonders imponiert, ist auch von hier aus ein Schluß auf Schillers Popularität berechtigt. Vgl. hierzu Davidson, „Parody in Jewish Literature". New York 1907.

85) Vgl. Jellinek, S. 16. Natürlich ist zu beachten, daß die jüdische Sprechweise nur „von Haus aus" pathetisch ist. Unter bestimmten kulturellen Bedingungen und starker Assimilation kann dieses Merkmal sehr verdeckt werden.

86) Von S. 177; S. H. Spiegel, Hebrew reborn. London 1931. S. 273.

selbst von der Bibelwissenschaft lange nicht verstanden wurde und teilweise noch heute nicht hinreichend verstanden wird. Man glaubte vielfach, daß bei solchen „unzusammenhängenden" und „zerfetzten" Stellen der überlieferte Text verderbt sein müsse, und war daher schnell mit allen möglichen Korrekturen bei der Hand. In Wirklichkeit jedoch wurden manche derartiger Textverbesserungen hinfällig, als man erkannte, daß es sich um allgemein orientalische Stilerscheinungen handelt, die unserem westlichen Empfinden fremd sind. Während sich bei uns ein Autor in erster Linie auf das geschriebene und versprochene Wort verlässt, um seine Gedanken in einem klaren lückenlosen Ablauf auszudrücken und der Phantasie dabei wenig zu tun übrig bleibt, ist das Verhältnis des orientalischen Redners bzw. Schriftstellers zu seinem Publikum ein grundsätzlich anderes. „He relies upon their imagination to follow his sometimes disjointed words, upon their understanding allusions which he touches lightly, and, above all, there is the power of gesture, animated and vived, used by the speaker to impress the word spoken or chanted." [87*]) In dieser Literatur werden also keineswegs alle Glieder einer Gedankenkette ausgedrückt Bei der Lektüre muß die Phantasie das Fehlende ergänzen und sich vor allem die dazugehörige Mimik und Gestik auszumalen im Stande sein. [88*]) Von dieser Warte aus betrachtet gewinnt man ein ganz anderes Verständnis für den Saphirschen Stil und beginnt zu bemerken, daß bei aller literarischen Unzulänglichkeit dieses Autors in seinem Stil ein bestimmtes der deutschen Sprache fremdes Gesetz der Sprachgestaltung zum Durchbruch kommt. Zu sehr ähnlichen stilistischen Erscheinungen gelangt die Sprache des Talmud, wenn auch aus den entgegengesetzten Gründen. Es wurde bereits bemerkt, daß diese Sprache als Diskussionsidiom aufzufassen ist. In ihr ist das rationale und kritische Denken bis zur Ueberspitzung ausgebildet, und diese Tatsache wirkt sich entsprechend im Stil aus. Vor allem fällt dabei die ausserordentliche Kürze des Ausdrucks auf, wodurch ein ungemein abrupter und fragmentarischer Eindruck erzielt und das Verständnis der Lektüre stark erschwert wird. Kommentatoren haben sich häufig mit nichts anderem als der Erklärung des Wortlauts zu beschäftigen. Das Streben, rein und schön zu schreiben, ist dem Talmud fremd. Statt dessen ist die „Brachylogie" und das „lex minimi" höchstes sprachliches Ideal. [89*]) Dieses wird für die Satzbildung erreicht durch den Gebrauch des Nominalsatzes ohne verbales Prädikat, durch große Häufigkeit im Gebrauch des status constructus und des sogenannten Adverbialkasus, welche beiden Konstruktionen die Aussparung von Appositionen und vor allem Präposionen ermöglichen, durch die Freiheit in der Verwendung von parataktischen Konjunktionen, durch Asyndese bei der Erzählung sowie durch elliptische

[87]) Vgl. die interessanten Bemerkungen von M. Gaster. The Son of Man. The Search. vol I. 1. 1931, S. 16. Im Anschluß daran wäre natürlich manche „Textverbesserung" rückgängig zu machen.

[88]) Vgl. Jewish Encyclopaedia. Bd. VI, S. 307, sowie Jüdisches Lexikon, Bd. IV, S. 972, wo besonders auf die Sprache der Propheten eingegangen wird. Für ähnliche Erscheinungen von Augenblicksgebundenheit und Sprunghaftigkeit siehe für die arabische Literatur C. Brockelmann, Gesch. d. arab. Lit. Berlin 1902. Bd. I, S. 15 ff.; sowie für das Persische P. Horn, Geschichte d. pers. Lit. Leipzig 1909, S. 51. Jedoch sind solche Parallelen mit Vorsicht und Kritik aufzunehmen, da äußerlich gleiche Erscheinungen auf die verschiedensten Gründe zurückgehen können.

[89]) Vgl. Karpeles, Geschichte der jüdischen Literatur. Berlin 1909. Bd. I, 254.

Konditional- und Vordersätze.[90*]) Sicher wird man annehmen dürfen, daß das früher besprochene unruhige Temperament, das sich in der Prophetensprache ausprägte, in gewisser Weise an der Ausbildung dieser wenn auch aus einem überspitzten Rationalismus stammenden Knappheit des sprachlichen Ausdrucks beteiligt gewesen ist. Beide Quellen haben zusammengewirkt, um die für den heutigen ost- und mitteleuropäischen Juden charakteristische Lebhaftigkeit und Abgehacktheit der Umgangssprache zu entwickeln. Hier sei dafür folgende gute Beschreibung angeführt. „Der Jude begeistert sich rasch und denkt rasch; kein Wunder, dass sein Naturell ihm manchmal vorschnell, vorlaut, beweglich, und wiederum abrupt unzusammenhängend, hin und her springend in seiner Rede erscheinen lässt; daß er einen Satz beginnt, während er den früheren nicht vollendet; daß er ins Wort fällt, daß er Syllogismen bildet, ohne die Mittelglieder anzugeben; daß er die französische Wortfolge der deutschen vorzieht; daß er heute in den Himmel hebt und morgen in die Hölle schleudert; daß sein Lob und sein Tadel das Mass überschreitet; daß er sich nicht gern in seiner raschen Denkoperation von der langsam einherschreitenden Zucht der Systematik stören lässt; daß er oft das Detail, das Nebensächliche, die vermittelnden Uebergänge in seiner Lebhaftigkeit vernachlässigt, daß er mehr die analytische als die synthetische Methode liebt.. " Was sich von selbst versteht, soll man ihm nicht ausführen."[91*]). Es sei ausdrücklich bemerkt, daß sich diese Kennzeichnung nicht auf literarisches Material stützt, sondern aus der täglichen Umgangssprache gewonnen ist. Interessant ist auch hier wieder, wie sich in dieser Stilerscheinung rationale und irrationale Wesenszüge verbinden. Zweifellos muß man dabei von einem inneren Widerspruch in der gesamten Gestaltung reden, doch dieser Widerspruch und Zwiespalt ist ganz allgemein für die jüdische Sprachsphäre festzustellen und wird noch öfter aufgezeigt werden müssen. Von hier aus wird der abrupte, asyndetische, unvermittelte Charakter des Saphirschen Stils sowohl da, wo er Konversation treibt, als auch da, wo er predigt und ermahnt, zu verstehen sein. In diesem Zusammenhang tritt auch die offenbare Unfähigkeit zur Bildung großer spannungsreicher Perioden in ihre richtige Beleuchtung; doch darauf wird noch später zurückzukommen sein.

Hier wäre ferner eine Betrachtung über das bei Saphir häufige Abschweifen vom Thema anzuknüpfen. Wir hatten dieses Merkmal in den Rahmen des Konversationsstils eingefügt und sicher ist es ganz allgemein ein Zug der mündlichen Unterhaltung, nicht fest bei einem bestimmten Thema zu bleiben. An sich also wäre das eine einleuchtende Erklärung für die Häufigkeit dieser Erscheinung bei Saphir. Es kann jedoch auch darauf hingewiesen werden, daß Abschweifen vom Thema ebenfalls ein entscheidender Grundzug des talmudischen Stils ist. Dabei wäre natürlich wieder daran zu denken, daß es sich bei diesem Werk um Diskussionsprotokolle handelt, die überdies keineswegs sehr geordnet sind und daher die Verfolgung eines bestimmten Gedankengangs nicht selten sehr er-

90) Vgl. M. Schlesinger, Satzlehre der aramäischen Sprache des babylonischen Talmuds. Leipzig 1928. passim.
91) Jellinek, S. 17 f.

schweren. Es handelt sich nur um die inhaltliche Seite der schon erwähnten stilistischen Sprunghaftigkeit. Ohne behaupten zu wollen, daß das bei Saphir beliebte Abschweifen vom Thema auf dieses Vorbild zurückgehen muss, sei zum mindesten die Möglichkeit dafür offengelassen.

Als weiteres Kennzeichen der Saphirschen Prosa wurde die im Vergleich zur Wortsphäre dürftig ausgebildete Satzsphäre festgestellt. Auch diese Erscheinung wurde in den Zusammenhang der „gesprochenen Rede" eingefügt. Dies zeigte sich an der starken Vorliebe für parataktischen Satzbau, sowie an der verhältnismässig simplen Art der Perioden, bei denen grössere Spannungen nach Möglichkeit vermieden, mehrere hypotaktische Sätze oft hintereinander geordnet und nicht selten sogar parallel geschaltet wurden. Auch diese Erscheinungen wurden in den Zusammenhang der gesprochenen Rede eingefügt. Wie bisher in wesentlichen Punkten eine stilistische Uebereinstimmung zwischen dem gesprochenen Charakter der hebräischen Literatursprache und der Saphirschen Art zu schreiben nachgewiesen werden konnte, so ist dies auch für die Primitivität des Satzbaus möglich. In der gesamten hebräischen Literatursprache bis auf die Zeit Saphirs findet sich keinerlei Periodenbau in nennenswertem Umfang, der irgendwie mit der in den klassischen antiken wie modernen europäischen Sprachen angewandten Technik des Satzbaus vergleichbar wäre. Vielmehr bewegt sich der hebräische Satzbau jener Epochen auf einer sehr einfachen und wenig ausgebildeten Stufe. Für das biblische Hebräisch ist eine Armut an hypotaktischen Konjunktionen höchst charakteristisch. Von einem Periodenbau kann dabei gar nicht die Rede sein. Das einzige stilistische Kompositionsprinzip des biblischen Satzbaues ist in dem sogenannten parallelismus membrorum der poetischen Stellen zu erblicken, der allerdings mit einer ausserordentlichen Regelmässigkeit und Starrheit durchgeführt ist. Man versteht darunter die Gliederung des Verses in zwei etwa gleich lange und inhaltlich korrespondierende Hälften, „die Gleiches (synonym) oder Gegensätzliches (antithetisch) sagen oder einander (synthetisch) ergänzen."[92*]) Dieses ist die Form der biblischen Poesie und gehobenen Rede schlechthin.[93*]) Auch im talmudischen Aramäisch kann kaum von einem stärker entwickelten Periodenbau die Rede sein. Grundlegend hierfür ist die für den Talmud charakteristische Art des dialektischen Denkens. Dabei handelt es sich um einen „ununterbrochenen Prozess des Fragens und Antwortens, des Aufzeigens und Lösens von Widersprüchen." Dieser gilt „als besonders charakteristisch zunächst für die talmudische Art der Gedankenführung, dann für die jüdische Denkweise überhaupt." Analogien dazu gibt es auch in anderen Kulturkreisen. Aber die „Auszeichnende der Eigentümlichkeit liegt in der Energie, mit der sich diese Denkart durchgebildet hat ... Der jüdische Geist ist von ihr in einem Masse geformt, wofür es kaum eine Analogie gibt"[94*]) Stilistisch wirkt sich das in einer großen Vorliebe für symmetrisch oder antithetisch gegliederte Sätze aus. Hier war an den erwähnten parallelismus membrorum

92) Jüd. Lex. IV, 973. Vgl. ferner Karpeles I, 49 f.
93) Allerdings ist diese Form der Poesie nicht allein auf die Bibel beschränkt. Vgl. hierzu E. Meißner, Die babyl.-assyr. Lit. H. d. L. Potsdam 1927. S. 25.
94) Vgl. Jüd. Lex. II, 145 f. sowie Jew. Enc. X. 39.

der Bibel anzuknüpfen. Parallelsätze sind im Talmud überaus häufig. Die Verallgemeinerung wird oft einfach durch eine Doppelsetzung des betreffenden Wortes oder Satzes ausgedrückt. Asyndetische Doppelsetzung einer Verbalaussage bezeichnet die Wiederholung. Auch die in den semitischen Sprachen ganz allgemein sehr beliebte Paronomasie[95*]) gibt reichlich Anlass zu Wortdoppelungen und Satz-Parallelkonstruktionen.[96*]) Für wie mächtig man dieses Streben nach der Bildung von antithetischen und symmetrischen Sätzen einzuschätzen hat, geht auch daraus hervor, daß die moderne Talmudforschung glaubt, in vielen Fällen nicht leicht verständliche inhaltliche Modifikationen bei religionsgesetzlichen Formulierungen aus derartigen stilistischen Tendenzen erklären zu müssen.[97*]) Es ist einleuchtend, daß, solange dies das wichtigste Prinzip des Satzbaus bleibt, von einem wirklichen Fortschritt zur echten Periode nicht gesprochen werden kann. Auch bei dem Stil Saphirs zeigte sich dieser Ersatz eines ausgebauten Systems spannungsreicher Periodengebilde durch eine ungemein häufige Anwendung von antithetischen Gliederungen. Es handelt sich hier um genau dasselbe, was im Vorstehenden als typisch für die hebräische Stilistik des Satzbaus kurz skizziert werden konnte. Bei der Saphirschen Prosa war ausserdem noch eine ganz eigenartige Verbindung von Antithese und Häufung wahrzunehmen, die sich gegenseitig in unendlichen Variationen steigerten. Natürlich gab es auch solche Häufungen ohne antithetische Formulierunegn. Jedenfalls war bezeichnend, daß die Dürftigkeit des Satzbaus auch gerade durch überdurchschnittliche Häufung einzelner einfacher Sätze irgendwie ausgeglichen werden sollte. Diese langatmigen Häufungen von kurzen Sätzen und Satzteilen nun ist auch ein höchst charakteristisches Merkmal einer anderen Schicht der hebräischen Literatur, nämlich der mittelalterlichen liturgischen Kunstpoesie. Dabei kommen vor allem die zur Ausschmückung bestimmten und an Festtagen eingeschalteten Dichtungen in Frage. Sie werden unter der Bezeichnung „Piutim" zusammengefasst. Ihre Entstehungszeit ist vornehmlich das 9. bis 12. Jahrhundert, die Ursprungsländer sind in erster Linie Spanien, Italien und Südfrankreich. In den Piutim tritt eine höchst verfeinerte fast überreife Sprachartistik zu Tage. Hier haben unverkennbare Einflüsse der byzantinischen und arabischen Literatur, aber auch der zeitgenössischen Troubadour- und mittellateinischen Dichtung eine Rolle gespielt.[98*]) Dieses Hebräisch ist nicht nur sehr kunstvoll, sondern oft auch künstlich. Auffallend dabei sind vor allem die unerschöpflichen tiradenartigen Häufungen von einzelnen Worten, Wortgruppen, Satzteilen, ganzen Sätzen und grösseren Satzgruppen. Akkumulation un Amplifikation werden hier nach allen Regeln der Kunst angewandt. Vielfach sind diese Dichtungen garnicht zu übersetzen, denn in ihnen „begegnet man dichtgedrängten Heeren prei-

95) Vgl. Rechendorf, Paronomasie in den semitischen Sprachen, Gießen 1909.
96) Für alle grammatischen Einzelheiten siehe Schlesinger, passim.
97) Vgl. S. Schlesinger, Beiträge zur talmudischen Methodologie, Berlin 1927, S. 2—10.
98) Ueber dieses ganze Gebiet vgl. Zunz, Die gottesdienstlichen Vorträge der Juden, Frankfurt 1892, Zunz, Literaturgeschichte d. synag. Poesie, Berlin 1865. Karpeles, Bd. I. 321 ff. M. Sachs, Die religiöse Poesie der Juden in Spanien, Berlin 1854. M. Steinschneider, The Jew. Lit. London 1857. S. 221—341 Jew. Enc. X. 65 f. Zunz, Synag. Poesie d. Mittelalters, 2. Aufl. Frankfurt 1920.

sender Ausdrücke, die keine neuere Sprache wiederzugeben vermag.“ [99*]) Hier vor allem dürfte Saphir die tatsächlich in modernen Literaturen schwerlich anzutreffenden tiradenartigen Häufungen gründlich studiert und entsprechend verwertet haben. Wichtig aber bleibt stets wieder die Einfachheit des Satzbaus bei solchen Tiraden. Indesen muß, um Missverständnisse zu vermeiden, bemerkt werden, daß für das hebräische Sprachgefühl derartige einfachen und kunstlosen, aber stark gehäuften Sätze keineswegs als Mangel sondern als durchaus natürlich und gut empfunden werden.

Es ist gezeigt worden, wie wenig ausgebildet und daher wie wenig ausdrucksfähig für komplizierte Wirkungen der für das Hebräische kennzeichnende Satzbau ist. Daraus ergibt sich mit Notwendigkeit, daß die wichtigsten und tiefsten Wirkungen dieser Sprache im Bereich der Wortsphäre liegen. In der Tat hat sich dieses in der Stilistik ganz eindeutig ausgeprägt. Zuvor sei jedoch auf eine kleine Beobachtung verwiesen, die in diesem Zusammenhang recht aufschlussreich sein kann. Als vor einigen Jahren das hebräische Theater „Habimah“ in Deutschland Gastspiele gab, war das Publikum, das vorher noch nie ein künstlerisch vorgetragenes Hebräisch gehört hatte, allgemein von der Eigenart des hier gebotenen Vortrags überrascht. Besonderen Eindruck machte die für europäische Begriffe ungeheuer eingehende und liebevolle Aussprache jedes einzelnen Wortes. Fast jeder einzelne Ausdruck schien einen besonderen musikalischen Akzent und eine ihm eigene Melodie zu tragen, Dadurch wurde eine für europäisches Sprachempfinden fremde, wenn auch sehr eindrucksvolle Rhythmik und Akzentuierung der Sprache erzielt.[100*]) Natürlich war das nur möglich auf Grund der bereits erwähnten Wichtigkeit, die jedem einzelnen Wort in der hebräischen Sprache zukommt, und die infolgedessen nur geringe Energie für den Ausbau der Periode freilässt. Am reinsten kommt diese Erscheinung im Talmud zum Ausdruck, wo sie natürlich auch im engsten Zusammenhang mit dem besprochenen Streben nach möglichster Knappheit und Konzentrierung des Ausdrucks steht. Daß durch solche telegrammartige Kürze das Verständnis nicht gerade erleichtert wird, versteht sich von selbst. „Das Wort ist nur das Anagramm, gleichsam die andeutende Abbreviatur oder Chiffre des Gedankens. Das Wort ist nicht die Strahlenausströmung eines Gedankens, sondern umgekehrt der vereinigende Brennpunkt mehrerer Gedanken.“ [101*]) Noch verstärkt wird diese Bewertung des Wortes durch die Methode der talmudischen Hermeneutik, die nicht nur theoretisch jedes einzelne Bibelwort als eine göttliche Offenbarung und daher voll verborgenen Sinnes erblickte, sondern auch praktisch jedes Wort, jeden Buchstaben, ja sogar das „Häkchen des Buchstabens“ infolge seiner Heiligkeit als verbindlich ausdeutete. Diese Hypertrophie des Wortes gegenüber dem Satze wird seit der talmudischen Zeit eines der allerwichtigsten Kriterien der jüdischen Sprechweise überhaupt. Stets jedoch ist diese Erscheinung im Zusammenhang mit der irrational temperamentvollen Abruptheit

99) Zunz, Synag. Poesie, S. 123.
100) Auszüge aus den Darbietungen der Habimah sind auf Schallplatten aufgenommen worden und daher allgemein zugänglich.
101) Karpeles, S. 254.

und dem rationalen Streben nach Knappheit und Prägnanz zu betrachten. Auch die ausserordentliche Vorliebe der Juden für das Wortspiel muß von dieser Erscheinung her verstanden werden; doch ist hierauf später zurückzukommen.

Nach allem, was bisher über Satzsphäre und Wortsphäre ausgeführt worden ist, dürfte es nicht unberechtigt sein, in dem hebräischen Stil vorzüglich eine Zusammenfügung von vielen kleinen Einheiten der Sprachgestaltung zu finden. Man könnte bisweilen darin ein Mosaik erblicken. Jedenfalls ist es zweifellos, daß sich dieser Stil aus viel zahlreicheren und entsprechend auch kleineren Einheiten zusammensetzt, als das etwa im Deutschen der Fall ist. Eine weitere Folge davon ist ein für deutsches Sprachempfinden sehr hohe Zahl von Akzenten und Pausen. Auch hierfür wäre vor allem wieder die Sprache des Talmud zum Beleg heranzuziehen. Bestimmte Voraussetzungen syntaktischer Art fügen sich hier unmittelbar ein. Es wurde schon von dem verbreiteten Nominalsatz ohne verbales Prädikat gesprochen, ferner von dem Adverbialkasus, von der Genetivkonstruktion des status constructus. Dazu käme eine Wortstellung, die das Wichtigste entweder an das Ende des Satzes schiebt oder es isoliert an den Anfang stellt, sowie die oft partikellosen Fragesätze, die sich äusserlich von Aussagesätzen nicht unterscheiden, fernerhin asyndetische Verknüpfung bei der Erzählung, mangelnde Differenziertheit der den Nebensatz einleitenden Konjunktionen, elliptische Konditionalsätze und schliesslich ein fast völliges Fehlen von Interpunktion.[102*]) Nach dieser Aufzählung wird die Notwendigkeit einer ganz besonders ausgebildeten und deutlich unterscheidenden Akzentuierung ohne weiteres einleuchtend sein. Von der richtigen Akzentuierung bei der Lektüre hängt ungeheuer viel für das Verständnis des Gemeinten ab. Natürlich trägt auch die bereits beschriebene dialektische Antithetik noch stark zu dieser überreichen Akzentuierung bei. Macht man sich jetzt noch dazu die weitgehende Verselbständigung des Wortes gegenüber der Satzsphäre recht klar, so wird man über die Reichhaltigkeit der talmudischen Akzentuierung nicht mehr erstaunt sein können. Im Laufe der Zeit hat sich durch die große Pflege des Talmudstudiums eine Vorliebe für sehr starke und häufige Akzentuierung ganz allgemein auf die jüdische Sprechweise übertragen. Jedem aufmerksamen Beobachter wird dies unschwer erkennbar sein. Daß sich die Häufigkeit der Pausen proportional zu der der Akzente verhält, wurde schon an anderer Stelle eingehend begründet. Nun wird auch die ausgiebige und bisweilen störende Akzentuierung sowie der oft mosaikartige Charakter der Saphirschen Prosa im richtigen Zusammenhang verstanden werden können.

Als eine weitere Folge der hier geschilderten Akzentuierungstechnik der talmudischen Sprache hat sich im Laufe der Entwicklung eine richtige Melodie, „Niggun" genannt, herausgebildet, in der der Talmud gelesen wird.[103*]) Stummes Lesen des Talmud kommt ja, wie bereits erwähnt wurde, so gut wie garnicht vor. Dieser charakteristische Niggun, der sich natür-

---

102) Vgl. M. Schlesinger, passim.
103) Eine ausführliche Aufzeichnung dieser Melodien findet sich Jüd. Lex. V, 577.

lich weit über den Kreis der Talmudstudenten hinaus verbreitet hat, ist im wesentlichen auch die Ursache der von unwissender Seite bisweilen verspotteten spezifisch jüdischen Intonation des Deutschen.[104*]) Auch in der Prosa Saphirs finden sich ganze Stellen, die rein in dieser Melodie gelesen werden müssen, um das letzte Verständnis des stilistischen Aufbaus zu ermöglichen. Hierbei wird alles, was über den einfachen spannungslosen Satzbau, die Wichtigkeit der Wortsphäre und die Häufigkeit von Akzenten und Pausen gesagt wurde, erneut und mit noch grösserem Verständnis zu beobachten sein. Derartige Stellen nehmen sich wie wortwörtliche Uebersetzungen aus der Talmudsprache aus. Es braucht kaum betont zu werden, daß solche Beispiele natürlich nicht sehr oft vorkommen, und daß man nicht glauben darf, dieser Niggun wäre überhaupt für den ganzen Stil Saphirs festzustellen. Aber sie sind im höchsten Masse aufschlussreich, und es sei daher eine Stelle angeführt, die durchaus in dieser spezifischen Melodie gelesen werden kann.

> Die Zähne und die Frauen kommen von selbst, aber das Geld kommt entweder durch die Frauen, oder die Frauen kommen durch das Geld. Kommt das Geld durch die Frau, so bringt die Frau das Geld durch, kommt die Frau durch das Geld, so bringt das Geld die Frau durch. Wenn jemand eine reiche Frau heiratet, so hat er vier Grundgüter. „Glaube, Glück, Geld und Geist" beisammen. Sie nämlich hat das Geld und den Geist, den Geist des Widerspruchs, und er glaubt, es ist sein Glück, und das ist sein Glück, daß er das glaubt.

Wie bereits angedeutet wurde, ist die ausserordentliche Vorliebe für Wortspiele, die sich ja gerade bei Saphir in so übertriebenem Masse auswirkte, auf die üppige Ausbildung der Wort- gegenüber der Satzsphäre zurückzuführen und nur als eine besondere Erscheinungsform dieses allgemeinen Stilprinzips zu verstehen. Schon in der Bibel finden sich zahlreiche Wortspiele, vor allem auf den Höhepunkten der prophetischen Rhetorik. Der eigenartige grammatische Aufbau der semitischen Sprache lässt mühelos etymologische Verwandschaften erkennen und schafft also schon von sich aus eine Vorliebe für etymologische Wortspiele.[105*]) Aber die überreiche Entwicklung dieser Stilerscheinung setzt erst in der nachbiblischen Literatur, im Midrasch und dann eben im Talmud mit aller Macht ein. Sie verstärkt sich in dem Masse, wie durch Verbreitung des Talmudstudiums einerseits und durch ungünstige Lebensbedingungen andererseits eine dauernde Steigerung der rationalen und scharfen Verstandestätigkeit unter den Juden sich vollzieht. „Stärkeres Vorkommen des Wortspiels ist stets ein Beweis gesteigerter Bewusstheit und Verstandeskultur gewesen."[106*]) In der Tat kann man sich die Vorliebe der Juden für derartige Stilformen bis auf den heutigen Tag nicht groß genug vorstellen.

---

[104]) Vgl. Jüd. Lex. III, 408; H. Loewe, Die Sprache der Juden. Köln 1911. S. 27. 76 ff. will beobachtet haben, daß die Juden fast aller Länder sich in ihrer Intonation der Landessprache von der übrigen Bevölkerung unterscheiden.

[105]) Ueber diesen Bau der semitischen Sprache siehe Brockelmann, Semitische Sprachwissenschaft. Berlin 1916. S. 20. Ferner Enc. Jud. VIII. 1058 f. Aehnliche Erscheinungen finden sich in der persischen Literatur, wo sie nicht auf den Sprachbau als solchen zurückgeführt werden können. Vgl. Horn S. 63.

[106]) Merker-Stammler, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Berlin 1828 -29. Bd. III, 505.

Im Anschluss an die Wortspiele waren bei Saphirs Stil eine Reihe von verwandten Erscheinungen vor allem aber die ebenfalls sehr reichen Neubildungen von Worten aller Art zu verzeichnen. Es handelt sich dabei ganz allgemein um eine Gruppe von Stilelementen, die alle von höchster Sprachartistik und -Akrobatik Zeugnis ablegten und versuchten, durch eine starke und eindrucksvolle Betonung der Wortsphäre die gesamte Aufmerksamkeit des Lesers zu absorbieren. Dieser Sprachartistik der Wortsphäre, die sich auch in den zahlreichen Neubildungen äusserte, kann ebenfalls ein unverkennbares Vorbild oder doch Gegenstück in der hebräischen Kunstpoesie des Mittelalters aufgezeigt werden. Einige Grundzüge dieser liturgischen Dichtung besonders die tiradenartigen Häufungen wurden schon erwähnt. Dem wäre hinzuzufügen, daß das Auftreten von sehr eigenwilligen Neubildungen in ihr kaum weniger charakteristisch ist. Natürlich sind auch Wortspiele dabei sehr stark vertreten. Viel wird auch mit Anspielungen auf Bibel und Midrasch gearbeitet, sodaß nur der Eingeweihte imstande ist und sein soll, den Gedanken überhaupt zu erfassen. Von den übrigen sehr ausgearbeiteten artistischen Zügen dieses Stils wie Akrosticha der kompliziertesten Art und schwierige Akkomodationen an Bibelverse usw. sei hier nicht ausführlich gesprochen. Jedenfalls steht fest, daß Saphir an dem Stil dieser ihm wohlbekannten Literatur eine Fundgrube für alle erdenkbaren Mittel artistischer Sprachgestaltung hatte, und daß seine in diesen Zusammenhang einzuordnenden hemmungslosen Neubildungen sicherlich mit durch dieses Vorbild erklärt werden dürfen.

Die Bilder, Vergleiche, Metaphern, Personifikationen und Gleichnisse, kurz die gesamte Bildersprache der Bibel ist unmöglich aus dem Rahmen der orientalischen Literaturen herauszulösen. Sowohl ihre Quantität als auch ihrer Qualität nach unterscheidet sich diese orientalische Metaphorik in wesentlichen Punkten von der bei uns üblichen. Zunächst sei von der Quantität die Rede. Ueber den Metaphern- und Bilderreichtum der hebräischen Literatur braucht man wenig Worte zu verlieren. Jeder, der einmal die Bibel in der Hand gehabt hat, kennt die Fülle ihrer sinnlichen Ausgestaltung und den Mangel an begrifflichen Sprachformen. [106a*]) Die gleichen Beobachtungen kann man in der arabischen Literatur, vor allem am Koran [107*]) und in verwirrender Fülle an dem in den Poetiken und Rhetoriken des Mittelalters gesammelten Materials anstellen. [108*]) Nicht weniger charakteristisch sind diese Stileigentümlichkeiten für das Persische. Hier sei nur auf die Werke eines Firdusi, eines Saadi, eines Hafis und vor allem auf die in dieser Hinsicht unübertroffenen Dichtungen Nizamis hin-

---

[106a]) Ueber den Mangel an Ausdrücken für Abstrakta siehe Jüd. Lexikon, IV, 474. — Bei der weiten Verbreitung der Bibel und ihrer hohen Bedeutung für die deutsche Literatur aller Jahrhunderte — teils mittelbar durch die Vulgata und die mittellateinische Dichtung, teils unmittelbar durch Luthers Uebersetzung — mußten sich starke Spuren ihres Bilderreichtums auch in der deutschen Sprache niederschlagen. Ein Blick in Büchmanns „Geflügelte Worte" lehrt, daß nur etwa doppelt soviel Prägungen deutscher Dichter und Schriftsteller in unseren Zitatenschatz eingegangen sind, wie Metaphern und Vergleiche aus der Bibel.

[107]) Vgl. die fleißige Zusammenstellung von Sister, Metaphern und Vergleiche im Koran. Mitteilungen d. Sem. f. orient. Spr. Berlin, Bd. 27, 1931, Abt. II, S. 104 ff.

[108]) Vgl. Nehren, Die Rhetorik der Araber. Wien 1853.

gewiesen.[109*]) Längst ist dies auch von Goethe eingehend gewürdigt worden.[110*]) Man könnte vermuten, daß jene versinnlichenden Ausdrucksformen der Bibel und des Koran typisch semitisch seien, und daß sie der indogermanischen persischen Literatur durch die Fremdherrschaft der Araber aufgezwungen worden wären. Eingehendere Betrachtung zeigt jedoch daß diese Erscheinungen auch bei den Persern durchaus bodenständig sind.[11₁*]) Selbst die von irgendwelchen unmittelbaren Einwirkungen des semitischen Arabertums freien indischen Literaturen haben dieselben Stileigentümlichkeiten.[112*]) Ohne Zweifel ist demnach der für abendländisches Empfinden so reiche Gebrauch von versinnlichenden Stilmitteln ein durchgängiges Merkmal der mannigfachen orientalischen Literaturen.

Daß diese Fülle der Bilder oft zu groß ist, um von der kritischen ratio als klar empfunden und „verstanden" zu werden, lässt sich aus fast allen Urteilen abendländisch denkender Menschen über diesen Gegenstand erkennen.[113*])

Natürlich liegt schon von vornherein angesichts dieser für unsere Begriffe überreichlichen Häufung bildlicher Ausdrucksweise die Vermutung nahe, daß dem gesamten Gebiet der Metaphorik in den östlichen Sprachen eine andere Funktion zukommt, als bei uns üblich ist. In der Tat verhält es sich damit sehr eigentümlich. Nicht nur durch ihre Menge, sondern auch durch ihren eigentlichen Inhalt wirken diese Bilder oft „befremdlich", ist die „Vergleichshinsicht nur schwer herauszufinden, als ob zwischen Bild und Abgebildetem kein geistiger Rapport bestände", glaubt man, daß uns heute die Beziehungen abhanden gekommen seien, die damals aber verständlich gewesen sein müssten. Tatsächlich hatte ja die Meinung Quintilians über den Gebrauch der metaphorischen Sprache in der Kunstkritik bis zum Beginn dieses Jahrhunderts eine so gut wie unbestrittene Geltung gehabt: „Ut modicus autem atque opportunus eius illustrat orationem, ita frequens et obscurat et taedio complet, continuus vero in allegorias et aenigmata exit."[114*]) Von den verschiedensten Seiten wurde wieder und wieder festgestellt, die Metaphorik habe zur Aufgabe, das Gesagte verständlicher zu machen, es auf irgend eine Art — sei es bildmässig, sei es vorstellungsmässig, sei es gefühlsmässig — zu veranschaulichen, psychisch

---

109) Sehr instruktiv behandelt von Ritter. Die Bildersprache Nizâmîs. Berlin 1927. Der Islam, Beiheft 5.

110) Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des Westöstl. Diwans.

111) Vgl. P. Horn, Gesch. d. pers. Lit. Leipzig 1909. S. 45.

112) Vgl. H. d. L. Glasenapp, Die Literaturen Indiens. Potsdam 1929. S. 165 et passim: A. Hirzel, Gleichnisse und Metaphern in Rgveda. Leipzig 1890. S. 5.

113) Vgl. Wünsche, Die Bildersprache des alten Testamentes. Leipzig 1907. S. 14; Hirzel, S. 7; Horn, S. 82; Glasenapp, S. 165; S. Robinson, Persian Poetry, S. 24 f.; J. Hart, Divan der persischen Poesie. Halle, S. X f.; W. Moog, Die homerischen Gleichnisse. Zeitschr. f. Aesthetik. VII, 1912, S. 358; Ritter, Ueber die Bildersprache Nizamis; Einleitung zu Hafis. Divan ed. Rosenzweig-Schwannau, Wien, Bd. I, S. III; Rückert, Pertsch. Grammatik, Rhetorik und Poetik der Perser. Gotha 1874.

114) Institutio Oratoria. VII, 6; 14.

Naheliegendes für psychisch Entferntes einzusetzen.[115*]) Dagegen machte sich bereits seit der Romantik die Ansicht geltend, daß mit der zweckhaft rationalen Seite der Metaphorik ihre Bedeutung noch nicht erschöpft sei.[116*]) Schopenhauer wies darauf hin, daß wir in Wirklichkeit poetische Bilder nur sehr unvollkommen in Anschauung umsetzen.[117*]) In den letzten dreissig Jahren hat sich dann in einer reichen Literatur die Erkenntnis Bahn gebrochen, daß zu der „didaktischen" Absicht der Bildersprache auch eine Beachtung ihres Klanges und Rhythmus, ihrer Akkordfolgen oder Farbenharmonien" treten müsse.[118*]) Im ganzen gesehen wird man sicher nicht fehl gehen, immer noch als die grundlegende Meinung festzustellen, daß wir mit unserem westlichen Empfinden letzten Endes in der Methaphorik keinen Selbstzweck sondern stets ein Mittel zum Zweck erblicken. Hiervon unterscheidet sich die orientalische Bildersprache sehr deutlich. Bei ihr ist es unmöglich, rationale Masstäbe anzulegen, falls man sich nicht den Weg zum Verständnis völlig verbauen will. Brauchen auch die deutschen Metaphern keineswegs alle aus einer bestimmten didaktischen Absicht erklärt zu werden, so ist es doch — von verschiedenen Ausnahmen abgesehen — immer möglich, sie ganz unzweideutig mit dem Verstand zu erfassen. Das aber ist etwa im Hohen Liede sehr oft ganz ausgeschlossen. Es ist schwer einzusehen, wie beispielsweise die Verse: „Dein Haar ist wie die Ziegenherden, die geschoren sind, auf dem Berge Giliad .Deine Zähne sind wie die Herde mit beschnittener Wolle, die aus der Schwemme kommen, die allzumal Zwillinge tragen, und ist keine unter ihnen unfruchtbar." verstandesmässig erfasst werden könnten.[119*]) Tatsächlich ist es oft so, daß die hebräische wie überhaupt die orientalische Metaphorik das Verständnis nicht nur nicht erleichtert, sondern geradezu erschwert. Die Wahl der Bilder ist alles andere als „angemessen". Es kommt hier nicht auf Exaktheit und Richtigkeit an. Oft wird nur gerade e i n Merkmal der zum Vergleich herangezogenen Sache ins Auge gefasst. Dadurch bleibt der hervorgerufene Eindruck nicht selten nur vage und ungefähr. Meist handelt es sich dabei um gefühlsbetonte Assoziationen, von denen die eigentliche Wirkung aus-

---

115) Als das klassische Beispiel für die hier gemeinte Bildersprache wäre vor allem Homer zu nennen. Ueber den verdeutlichenden und rationalen Charakter seiner Vergleiche ist kein Zweifel möglich. Sie sind für abendländisches Urteil Meisterwerke versinnlichender Sprache. Die ihnen zugrunde liegenden Prinzipien wurden theoretisch ausgebaut von Lessing, Goethe, den älteren Romantikern. Julian Schmidt, Gustav Freytag, Gerber. Sprache als Kunst. Lyon, Handbuch d. dtsch. Sp. R. M. Meyer, Deutsche Stilistik, S. 110 f. Ed. Engel, Dtsch. Lit. Wilamowitz, Die griech. Lit. des Altertums, Berlin 1905. S. 14 f. Chr. Ruths, Induktive Untersuchungen. Bd. I, 276. E. Stern, Metapher und Subjektivität. 1898, Euphorion V, 218—226 u. a.

116) Vgl. Novalis, Schriften, ed. Heilborn, Berlin 1901, Bd. I, 262. Allerdings blieb noch immer die entgegengesetzte Ansicht herrschend. Vgl. ferner die Ausführ. v. Walzel über die romantische Metapher in „Görres und seine Ideenwelt". Euphorion X, 798.

117) Die Welt als Wille und Vorstellung. Werke ed. Frauenstadt. Leipzig 1888, II, 47.

118) Dessoir, Anschauung und Beschreibung. Zeitschr. f. system. Phil. X, 1904, S. 20 ff; Dessoir, Aesthetik u. allg. Kunstwiss. Stuttgart 1906, S. 40, 360; Jonas Cohn, Die Anschaulichkeit der dichterischen Sprache. Zeitschr. f. Aesth. II, 1907, S. 182 ff.; O. Sterzinger, Das Steigerungsphänomen. Zeitschr. f. Aesth. Bd. XII, 1917, S. 69 ff. Plüß, Das Gleichn. i. erzähl. Dichtung. Festschr. z. 49. Philol. Vers. Basel 1907. O. Sterzinger, Die Gründe d. Gefallens u. Mißfallens am poet. Bilde. Zeitschr. f. Psych. u. d. 29, 1913, S. 16 ff.; K. Groos, Das anschauliche Vorstellen b. poet. Gleichn. Zeitschr. für Aesth. Bd. 11, 1914, S. 186 ff.; P. Feldkeller, Die Einstellungsmetapher. Zeitschr. für Aesth. 22, 1928, S. 147 ff.

119) Hohes Lied, Kap. IV, Vers 1—2.

geht. Unter diesem Gesichtspunkt wird man auch verstehen, weshalb die Bilder so reichhaltig sind und so oft wechseln müssen. Man sehe sich einmal das Hohe Lied auf diese Kriterien hin an, und es wird klar werden, daß in dieser Metaphorik sehr viel mehr Selbstzweck und Verhüllendes, „Romantisches" liegt, als bei dem Durchschnitt unserer Metaphorik denkbar wäre. Während bei unserer Bildersprache eine verstandesmässige Erfassung weitgehendst möglich ist, kann man der orientalischen auf diesem Wege nicht näher kommen, sondern muß versuchen, sie auf rein stimmungshafte Art und Weise wirken zu lassen.

Nach diesen allgemeinen Ausführungen über die orientalische Metaphorik tritt auch der Komplex der Bildersprache bei Saphir in eine andere Beleuchtung. Zunächst wird die Häufigkeit metaphorischer Ausdrucksweise erklärt, dann aber auch ihre besondere Beschaffenheit, wie die festzustellende Ueberstürzung, das gegenseitige Sichaufheben der verschiedenen Bilder, die mangelnde logisch-rationale Erfassbarkeit sowie das schwach ausgebildete Streben nach Verdeutlichung, die Freude am Bild als solchem und dem virtuosen Spiel mit der Ausdehnungsfähigkeit jeder Metaphorik, kurz das artistisch Spielerische, ferner die akzentuierende und andringliche Wirkung sowie der Versuch einer gefühlsmässig irrationalen Beeinflussung und damit möglichst enge Verknüpfung mit dem Publikum. Es handelt sich hier eben um eine Art von Bildersprache, die der im Deutschen üblichen fremd und von ihr durchaus wesensverschieden ist.

Hiermit wären zunächst die stilistischen Uebereinstimmungen zwischen Saphir und der ihm bekannten hebräischen Literatur erschöpft. Fast alle wichtigen Wesenszüge des Saphirschen Prosastils konnten als ebenso entscheidende Merkmale der hebräischen Stilistik erwieser werden. Hierbei muß jedoch darauf hingewiesen werden, daß es sich dabei wie schon eingangs bemerkt um keineswegs immer harmonierende Stilelemente handelt. Vielmehr zerfällt auch, wie gezeigt, die hebräische Literatur in verschiedene Epochen, die sowohl literarisch wie auch stilistisch klar zu unterscheiden sind. Indem nun der Saphirsche Stil nachweislich bestimmte stilistische Elemente enthält, die jeweils in verschiedenen Epochen der hebräischen Literatur vorkommen und somit teilweise schlecht zueinander passen, teilweise aber offen einander widerstreiten, wird eine innere Diskrepanz des Stils unvermeidlich. Hier ist vor allem an den Widerstreit rationaler, irrationaler und artistisch spielerischer Formen zu denken. Diese irrationalen Tendenzen kamen vor allem in der biblischen Prophetensprache und dem in ihr sich offenbarenden starken Temperament und dabei besonder in einer sehr abrupten, unzusammenhängenden und fragmentarischen Art der Gedankenführung zum Ausdruck. Ferner muß das im Talmud anzutreffende unlogische dauernde Abschweifen vom Thema hier angereiht werden. Dann aber trat dem das gerade für den Talmud höchst charakteristische Element des Rationalismus, der Kürze, der äussersten Knappheit und Gedrängtheit der Rede, sowie der scharfen und klaren antithetischen Gliederung des Satzbaus entgegen. Wieder davon verschieden waren die artistischen Formenelemente der liturgischen Kunstpoesie, die tiradenartigen Häufungen, Akrosticha, Neubildungen usw. Allen drei Epochen gemeinsam war der überwiegend gesprochene Charakter des

Stils, die schwache Ausbildung des Periodenbaus und die Hypertrophie der Wortsphäre, womit das Wortspiel in unmittelbarem und die Bildersprache in mehr lockerem Zusammenhang stand, und dadurch bedingt die Häufigkeit der Pausen und Akzente. Jedoch abgesehen von diesen gewiss bedeutsamen Gemeinsamkeit zeigen sich Widersprüche von nicht zu unterschätzender Kraft, die sich bei Saphir in einem Stil vereinigt finden und dadurch eine innere Spannung hervorrufen.

b) Einflüsse der Umgebung.

Nachdem so diejenigen jüdischen Elemente des Saphirschen Prosastils besprochen worden sind, die aus literarischen Beziehungen erklärt werden können, bleibt die Frage offen, welche sonstigen Elemente dieses Stils als jüdisch bezeichnet werden müssen, ohne indessen literarisch belegt werden zu können. Es wurde schon erwähnt, daß die untersuchte hebräische Literatur durchweg sehr alten Datums ist und unter Lebensbedingungen geschaffen wurde, die von denen Saphirs sehr verschieden waren. Es wäre demnach zu erwarten, daß die veränderten historischen Bedingungen auch in irgend einer Weise in dem Stil Saphirs zum Ausdruck kommen sollten, und in der Tat dürfte dies nachweisbar sein.

Man wird dabei von der in der biographischen Einleitung geschilderten Situation ausgehen und sich an all die zahlreichen Gründe erinnern müssen, die bewirkten, daß sich der Jude der damaligen Zeit als ein Mensch zweiter Klasse betrachten musste und daher wohl durchweg an einem unüberwindlichen Minderwertigkeitskomplex zu tragen hatte. Solange der Jude noch völlig in seinem Ghetto eingeschlossen war und in wirtschaftlichen nur soweit als unbedingt nötig in kulturellen Dingen aber fast gar nicht mit der ihm überlegenen europäischen Welt in Berührung kam, brauchte sich jenes Minderwertigkeitsgefühl noch nicht zu stark zu äussern. Hinzu kam ja auch die Tatsache des Verwurzeltseins in einer bestimmten jüdisch-religiösen Tradition, die den Menschen einen festen seelischen Halt gewährte und ihn slbstbewusst machte. Mit dem Beginn der Assimilation und Emanzipation jedoch änderte sich diese Situation grundlegend. Gerade Saphir ist ein ausgezeichnetes Beispiel für den nun einsetzenden Umschung. Jetzt trat der Jude aus der abgeschlossenen engen Ghettowelt hinaus in den weiten Raum der europäischen Kultur, die zumal in jener Zeit eine besondere Blühte erlebte. Der Gegensatz zwischen diesen beiden Welten kann kaum krass genug gedacht werden. So ist es nicht verwunderlich, daß das ohnehin schon vorhandene Minderwertigkeitsgefühl des Juden mächtig gesteigert werden musste, zumal er jetzt ausserdem seine Tradition mit all ihren schützenden Werten aufgab und nichts anderes ersehnte, als sich alsbald soweit wie möglich den anderen anzugleichen. Daß dieser Assimilationsprozess indessen weit langsamere Fortschritte machte, als es den Betreffenden erwünscht sein mochte, trug nur dazu bei, ihre Unsicherheit zu verstärken. All das lässt sich ja an der Biographie Saphirs ganz deutlich ablesen. Diese Menschen hatten zwar einerseits die Brücken hinter sich abgebrochen, andererseits aber war es ihnen noch nicht gelungen, aufs neue festen Boden zu gewinnen. In dieser unglückseligen Schwebe mussten sie

natürlich alles daran setzen, um sich wieder irgendwie eine Art von Selbstbewusstsein zu schaffen. Dieses Streben kam nun in einem besonders starken Geltungstrieb und einer übertrieben kritischen Einstellung zu allen Dingen zum Vorschein. Hier interessiert es nur insofern, als es im Stil Saphirs einen Niederschlag fand. Dieser Niederschlag ist in der Tat sehr deutlich zu erkennen.

Wie aus der Betrachtung des Saphirschen Stils hervorging, bildete ein unbedingtes Streben nach Wirkung vielleicht den hervorstechendsten Grundzug dieser Prosa. Es wurde schon an anderer Stelle dargelegt, wie sich daraus eine unverkennbare Originalitätssucht, eine gewollter Stil und ein unablässiges Kokettieren mit dem Publikum herleitete, sodaß auch gerade von hier aus der gesamte Stil ohne das Vorhandensein eines Publikums unvorstellbar erschien. Es ist einleuchtend, wie diese Tendenzen Saphirs aus jenem Minderwertigkeitskomplex zumindest gespeist werden. Sie sind in der Tat bei ihm von einer solchen Einseitigkeit, daß darüber jeder Sinn für Verhältnisse und Gleichgewicht verloren gegangen ist und er garnicht erkennt, wie er sich durch seine Masslosigkeit selbst um die erstrebten Ergebnisse bringt. Dabei braucht man kaum zu bemerken, daß diese verkrampfte und verzerrte Haltung nicht schlechthin „jüdisch" genannt werden darf. Sie ist lediglich unter den ganz besonderen und einzeln aufgeführten Verhältnissen entstanden, war zu anderen Zeiten nicht als weit verbreiteter Wesenszug jüdischer Menschen festzustellen und kann aus diesem Grunde nicht verabsolutiert werden. Nur insofern als jüdische Menschen einer ganz bestimmten Zeit und Situation wie bei Saphir in Frage kommen, ist es möglich, solche Wesenszüge, die sich dann auch im Stil ausprägen, als „jüdisch" zu bezeichnen. Es handelt sich somit hier um einen äusserst relativen Begriff, der indessen nun nicht mehr missverstanden werden dürfte. Das Gleiche gilt auch für die ebenfalls bei Saphir anzutreffende Selbstironie. Auch diese Erscheinung ist den meisten Juden dieser und ähnlicher Zeiten gemeinsam und kann daher mit demselben Recht und denselben Einschränkungen als jüdisch bezeichnet werden. Daß Selbstironie nur eine andere Erscheinungsform jenes überreizten Geltungsstrebens ist, wird dabei als selbstverständlich vorausgesetzt.

Schliesslich wäre als weitere jüdische Eigentümlichkeit des Saphirschen Stils, die — soweit ich sehe — keine literarischen Vorbilder aufweisen kann, der häufige Gebrauch von meist negierten rhetorischen Fragesätzen zu verzeichnen. Dieses ist eine allgemein in der jüdischen Sprechweise anzutreffende Erscheinung, für die man vielleicht gewisse Keime in der Talmudsprach entdecken könnte, die aber in dieser Ausprägung literarisch nicht belegbar zu sein scheint. Gerade auch von den Juden selbst ist diese Ausdrucksweise bei ihrer ausserordentlichen Verbreitung stets als typisch jüdisch empfunden worden. Vielleicht sei es gestattet, hier ein unter den Juden geflügeltes Wort anzuführen, das diese Tatsache beleuchtet. A.: „Warum antwortest Du stets mit einer Frage?" B.: Warum soll ich nicht mit einer Frage antworten?" Das ist genau das gleiche Schema der rhetorischen Fragesätze wie Saphir. Daher dürfte es richtig sein, die Saphirschen Fragesätze zum größten Teil als Nachklänge der jüdischen Sprachweise aufzufassen.

c) Spannungen.

Bei einem zusammenfassenden Ueberblick über die bei Saphir anzutreffenden Stilelemente, die in irgend einer Weise jüdisch genannt werden konnten, kommt man nicht umhin, immer wieder ihre innere Diskrepanz und mangelnde Harmonie festzustellen. Dieses war schon an den aus der hebräischen Literatur entlehnten einzelnen aus verschiedenen Epochen stammenden Stilformen abzulesen. Hier standen sich rational zweckmässig nüchterne, irrational temperamentbedingte fragmentarische sowie artistisch spielerische Stilformen entgegen, die letzten Endes doch zu keiner organischen und harmonischen Einheit verschmolzen waren. Schon von hier aus war das disparate Spannungsverhältnis des Saphirschen Stils verständlich. Noch erheblich gesteigert wird diese Diskrepanz durch die unerträgliche Uebertreibung und Verzerrung, die der ganze Stil durch das krankhafte Geltungsbedürfnis und Wirkungsstreben des Autors in seiner spezifisch jüdischen Situation erfährt. Dadurch, daß die einzelnen Stilformen so sehr über ihr angemessenes Mass gesteigert werden, treten naturgemäss die inneren Widersprüche nur desto deutlicher in Erscheinung. Kein Wunder, daß der Stil Saphirs in seiner Gesamtwirkung so unausgeglichen und schlecht proportioniert erscheint. Es ist eben das getreue Abbild der innerlich widerspruchsvollen, zerrissenen und entwurzelten Seele des Autors. Man wird von einem Menschen in einer solchen Verfassung schwerlich einen anderen Stil erwarten dürfen.

Bisher wurde der Stil Saphirs ganz von dem jüdischen Aspekt aus betrachtet. Es war dies naturgemäss zunächst die gegebene Betrachtungsweise, und tatsächlich konnten auch fast alle irgendwie als typisch hervorstechenden stilistischen Merkmale der Saphirschen Prosa als jüdisch erkannt werden. Dennoch bleibt die Frage offen: wie verhält sich diese „jüdische Sprache in deutschen Worten" zu einem wirklichen Deutsch? Hier kann erneut eine erhebliche Verstärkung der inneren Diskrepanz dieses Stils erkannt werden. Wenn die vorstehend gekennzeichnete Diskrepanz einmal als „innerjüdische Spannung" bezeichnet werden darf, so wird naturgemäss die Uebertragung dieser Spannung auf das ganz anders geartete Medium der deutschen Sprache eine zweite Diskrepanzschicht, die „deutsch-jüdische Spannung", bewirken. Ganz unabhängig von der Tatsache, daß die bei Saphir anzutreffenden einzelnen stilistischen Merkmale jüdischer Herkunft sich teilweise selbst einander widersprechen, widerstreben auch viele von ihnen einzeln der Art des deutschen Ausdrucks. Dieses kam gerade in dem Kapitel zum Ausdruck, in dem die Frage nach dem spezifisch Jüdischen gestellt wurde. Durchweg handelte es sich dabei um Stilelemente, die einerseits als typisch für die hebräische Sprache aufgewiesen werden konnten, und die andererseits im Deutschen wenn auch nicht ganz fehlen, so doch keineswegs charakteristisch sind sondern eher als ungewöhnlich bezeichnet werden müssen. Es genügt, sich nur noch einmal die Liste dieser Erscheinungen anzusehen, um zu erkennen, wie wenig diese für den deutschen Prosastil charakteristisch sein können. An erster Stelle stand die Erscheinung, daß der Saphirsche Stil zum großen Teil als gesprochen und nicht als geschrieben aufgefasst werden muß. Sodann war eine ganz beson-

dere Pathetik und Vorliebe für abrupte, bruchstückhafte, abgekürzte und nur knapp andeutende Ausdrucksweise festzustellen. Bei dem Verhältnis von Satz und Wort lag das Uebergewicht bei weitem in der Wortsphäre, während der Satzbau recht primitiv war und sich im wesentlichen nur in antithetischer Gliederung oder kunstloser Häufung zu grösseren Perioden zu erheben imstande war. Der Stil setzte sich aus vielen kleinen Einheiten zusammen, war dadurch spannungsarm und hatte sehr zahlreiche Pausen und ebenso zahlreiche Akzente. In der reich entwickelten Wortsphäre war ein starker artistisch spielerischer Zug zu beobachten, vor allem an dem Komplex des Wortspiels und der Bildersprache. Der gesamte Stil war gekennzeichnet durch ein übertriebenes Streben nach Wirkung.

Alle diese Punkte sind zwar gelegentlich in der deutschen Literatur anzutreffen, können aber nie irgendwie als charakteristisch dafür angesprochen werden, während dieses für den hebräischen Stil zum großen Teil ja der Fall ist. Hier hat also eine Uebertragung anders gearteter Stilelemente in das Deutsche stattgefunden. Es ist klar, daß damit erneut ein Spannungsverhältnis geschaffen worden ist, wobei einmal die Frage, ob diese Elemente auf längere Sicht hin nicht assimilierbar wären, unberücksichtigt gelassen werden soll. Jedenfalls ergibt sich so für den Saphirschen Prosastil eine doppelte Spannung, einmal die innerjüdische und dann die deutsch-jüdische, die durch eine Uebertragung andersartiger Elemente in deutsche Sprache hervorgerufen ist. Nach einer Erkenntnis dieses doppelten Spannungsverhältnisses wird es nicht mehr verwunderlich sein, daß Saphirs Prosa einen so gequälten und unbefriedigenden, gewollten und gezwungenen Eindruck macht. Dieser Stil ist nichts anderes als ein getreues Abbild des unglückseligen, zerrissenen und wurzellosen Lebens, das der Autor unter dem Firnis eines äusseren Erfolges führte.

Wie gezeigt, konzentrierte der Autor seine sprachschaffende Energie vor allem auf die Wortsphäre, und hier kam vornehmlich das artistisch spielerische Element der Stilgestaltung zur Geltung. Besonders auffallend waren der Komplex des Wortspiels und der Bildersprache. Vielleicht ist es kein Zufall, daß Saphir gerade auf diesem Gebiet seine Leistungen besonders hervorzustreichen pflegte. Zweifellos liegen diese Stilelemente an der Oberfläche der Stilgestaltung, und es bedarf verhältnismässig geringer Mühe, hier etwas auffälliges zu erreichen. Es ist wesentlich leichter, ein Wortspiel zustande zu bringen, als ein wirklich bis ins letzte treffende Wort zu finden oder einem alten Worte eine neue Bedeutungsnuance abzugewinnen. Diese Versuche, an der Oberfläche der Sprache quasi stilistische Erfolge zu erzielen, deuten doch wohl auf eine mangelnde Verbundenheit mit dieser Sprache. Bei Saphir ist dies ja ohne weiteres daraus zu folgern, daß Deutsch gar nicht seine Muttersprache war. Tatsächlich könnte man aus dieser Fremdheit der Sprache gegenüber auch das Vorwiegen der Wortsphäre wenigstens zum Teil mitverstehen. Es ist immer leichter, die Worte einer fremden Sprache zu erlernen als den idiomatischen Satzbau und die letzten Eigenarten des Stils. Unter diesem Aspekt betrachtet erscheint das Streben des Autors nach äusserlichen Effekten und vor allem auch das so wenig ausgeglichene Verhältnis von Satz und Wort in einer

neuen Beleuchtung, wenngleich gerade für das Verständnis der letzten Erscheinung in erster Linie ohne Zweifel der hebräische Stil herangezogen werden muß.

Schliesslich muss hier noch genauer auf das Verhältnis Saphirs zu Jean Paul in stilistischer Beziehung eingegangen werden. Wie in der biographischen Einleitung bemerkt, wurde die Saphirsche Art zu schreiben von den verschiedensten Seiten, vor allem von Menzel und Laube, als eine Nachahmung Jean Pauls bezeichnet. So gewiss man auch annehmen darf, daß der junge Saphir den damals sehr geschätzten Jean Paul studierte, so falsch ist es, die beiden stilistisch auf einen Nenner bringen zu wollen. Hier zeigt sich, wie gefährlich es ist, bei Stilvergleichen von äusserlichen Merkmalen auszugehen und darüber den gesamten Aufbau des Stils aus den Augen zu verlieren. So ist es wohl möglich, gewisse äussere Gemeinsamkeiten der Saphirschen und Jean Paulschen Prosa zu entdecken. Eine eingehendere Betrachtung hingegen zeigt unzweideutig die große Verschiedenheit beider Autoren. Was rein äusserlich gesehen wohl die größte Ähnlichkeit zwischen dem Saphirschen und Jean Paulschen Stil hervorruft, ist der Mangel an ruhiger stetiger Form und Geschlossenheit. Auch Jean Paul wirkt oft unzusammenhängend und fragmentarisch und gefällt sich in langen Abschweifungen vom Thema. Ferner findet sich bei ihm eine eigenwillige und skurrile Bildersprache, die ohne Zweifel mit der orientalischen Metaphorik verwandte Züge aufweist. Weiterhin muß auch Jean Pauls Prosa oft als gesprochen und nicht als geschrieben aufgefasst werden. Auch bei ihm spielt die Einbeziehung des Lesers eine große, wenn auch von Saphir verschiedene Rolle. Dennoch sind beide Autoren so verschieden, daß es schwer verständlich ist, wieso man sie stilistisch zusammenstellen konnte. Die gesprochene Rede hat bei Jean Paul auch nicht eine Spur von Hast oder echter Pathetik. Lediglich an vereinzelten Stellen ahmt er den pathetischen Ton humoristischer Wirkung willen nach. Der Grundzug dieser „Rede" ist vielmehr eine ruhige und behagliche Breite und Eigenwilligkeit, die unendlich gesichert und in sich gefestigt erscheint. Am krassesten offenbart sich der Unterschied zwischen Saphir und Jean Paul im Verhältnis von Wort- und Satzsphäre, dem Kernstück der Stilgestaltung überhaupt. Der bei Jean Paul meist anzutreffende Satzbau ist so ausserordentlich kompliziert und spannungsreich, daß er bei Saphir gänzlich unvorstellbar wäre. Seine Perioden sind alles andere als klar und übersichtlich oder gar antithetisch oder parataktisch gegliedert. Man wird hier vergebens die bei Saphir übliche Art des Stilaufbaus aus vielen nebeneinander gefügten kleinen Einheiten suchen. Dementsprechend kann auch die Saphirsche tiradenartige Häufung hier nicht zustande kommen. Ferner ist daher dieser Stil keineswegs durch so zahlreiche Pausen zerklüftet und von immer neuen Akzenten gepeitscht wie bei Saphir. Das für Saphir so überaus typische Wortspiel kommt bei Jean Paul nur in unvergleichlich geringerem Ausmass vor. In der eigenartigen Metaphorik hingegen haben beide Autoren gewisse Berührungspunkte. Ohne hier auf Einzelheiten gehen zu können — denn das würde eine gründliche Stilanalyse der Jean Paulschen Prosa erfordern — darf gesagt werden, daß Saphir gerade in dieser Beziehung wenig von Jean Paul gelernt haben kann. Diese Bildersprache

Jean Pauls wurde doch und wird fast durchgängig als orientalisch und undeutsch empfunden. Dafür aber hatte Saphir die unmittelbare Quelle zu seiner Verfügung und kannte sie wohl. Allenfalls ist möglich, dass der junge Saphir unter dem Eindruck von Jean Pauls Erfolg in hohem Masse ermutigt wurde, nun auch seinerseits mit solchen ihm liegenden Stilelementen nichtzu sparen.

Gerade nach dem, was über das Verhältnis der Saphirschen Prosa zu dem deutschen Stil schlechthin gesagt worden ist, kann man nicht umhin, eine letztlich befriedigende Erklärung des gesamten Saphirschen Stils nur von der jüdichen Sprachsphäre aus zu suchen. Dieses war von Anfang an auf Grund seiner Lebensumstände zu fordern und erwies sich auch am Material selbst als die einzig sinnvolle Betrachtungsweise: denn alle für diese Prosa bezeichnenden Eigentümlichkeiten konnte in irgend einer Weise als jüdisch erwiesen werden.

VI. Kapitel.

Möglichkeiten einer Verallgemeinerung.

In der vorliegenden Arbeit wurde gezeigt, wie in einem besonderen Falle der Stil eines jüdischen Autors in seinen bezeichnenden Zügen dem Ursprung und Wesen nach als spezifisch jüdisch zu verstehen war. Hiermit wäre im Grunde die Aufgabe dieser Untersuchung erschöpft; denn in ihr sollte an einem ersten Beispiel das Vorhandensein jüdischer Elemente in dem deutschen Prosastil gezeigt werden. Jetzt aber eröffnet sich die Frage, inwieweit es möglich ist, die hier gewonnenen Ergebnisse zu verallgemeinern. Es wurde schon angedeutet, daß die Untersuchung dieses Problems in seinem vollen Umfang eine aussergewöhnlich schwierige und umfangreiche Aufgabe ist, die in diesem Rahmen keineswegs auch nur versucht werden kann. Dazu wäre nämlich nichts mehr und nichts weniger als eine Untersuchung der gesamten deutschen Prosa seit dem Jungen Deutschland erforderlich. Dennoch sei nun das in der Einleitung gegebene Versprechen eingehalten, nach der Erkenntnis des Saphirschen Stil einige Betrachtungen allgemeiner Art anzustellen, die von einer künftigen Forschung auf ihren Gehalt geprüft, wenn nötig korrigiert, sicher aber stark ergänzt und an jedem einzelnen Falle aufs neue formuliert werden müssen.

Vor einer grundsätzlichen Erörterung dieser Problematik dürfte es interessant sein zu wissen, was in Ermangelung einschlägiger wissenschaftlicher Arbeiten von publizistisch-kritischen Beobachtungen über diesen Gegenstand sich mit den Ergebnissen der vorliegenden Arbeit berührt. Hierzu kommen nur Wilhelm Stapels Bemerkungen in Frage, die, soweit sie hier von Interesse sind, kurz mitgeteilt werden sollen.[120*]) Auch er glaubt, daß eine gewisse Fremdheit des jüdischen Schriftstellers der deutschen Sprache gegenüber besteht, die seine ganzen Bemühungen letzten Endes zur Fruchtlosigkeit verurteilen. „Er (sc. der jüdische Schriftsteller) gestaltet nicht a u s der Sprache, sondern m i t H i l f e der Sprache. Es fehlt seinem Sprachgebrauch ein Doppeltes: Erstens das Verhältnis zu dem

120) Antisemitismus und Antigermanismus. Hamburg 1928.

ursprünglichen, unvermittelten Klangempfinden, aus dem heraus die Sprache geworden ist, wie sie ist, zweitens das Verhältnis zu der unbewusst mitklingenden Volksgeschichte" (S. 49 f.). Auch Stapel hat den Eindruck, daß der Stil jüdischer Autoren, sofern sie überhaupt Wert darauf legen, mit formalen Elementen zu wirken, jenes Streben nach starken Effekten offenbart. Er glaubt, dann oft ein „gutes" und „eindrucksvolles" Deutsch und einen „gepflegten Stil" feststellen zu können. Gut beobachtet ist auch das gelegentliche Anbringen von Nachlässigkeiten, die der Sphäre des saloppen Konversationsstils entstammen. „Die Reize solcher Sprache rühren die Nerven nicht die Seele." Als besondere Merkmale sind Stapel vor allem ein aggressiv temperamentvoller Satzrhythmus, eine Neigung zur Konkretisierung von Abstrakta, die Verwendung der jüdischen Fragesätze, die nach seiner Ansicht auf eine „wache, abwehrbereite Positur" schliessen lassen, sowie eine oft gezierte und verkrampfte Haltung erwähnenswert. Nach den Ergebnissen dieser Untersuchung erscheinen also manche Beobachtungen Stapels wenn auch mit gewissen Modifikationen begründet.

Ferner dürfte es interessant sein, einige Urteile verschiedener Literaturhistoriker und Kritiker über den Stil verschiedener jüdischer Schriftsteller zu hören, ohne daß ihnen bei diesen Urteilen bewusst war, daß es sich hier irgendwie um eine allgemeinere Erscheinung handelt, und die demzufolge ihren Blick rein auf den betreffenden Autor konzentriert hatten. Es sei mit der Aburteilung des Heineschen Stiles durch Karl Kraus begonnen. „Heine hat aus dem Wunder der sprachlichen Schöpfung einen Zauber gemacht. Er hat das Höchste geschaffen, was mit der Sprache zu schaffen ist: höher steht, was aus der Sprache geschaffen wird. Er konnte hundert Seiten schreiben, aber nicht die Sprache der hundert ungeschriebenen Seiten gestalten. Wenn nach Iphigeniens Bitte um ein holdes Wort des Abschieds der König sagt: „Lebt wohl!", so ist es, als ob zum ersten Mal in der Welt Abschied genommen würde, und solches „Lebt wohl!" wiegt das Buch der Lieder auf und hundert Seiten von Heines Prosa. Das Geheimnis der Geburt des alten Wortes war ihm fremd. Die Sprache war ihm zu Willen. Doch nie brachte sie ihn zu schweigender Ekstase. Nie zwang ihn ihre Gnade auf die Knie. Nie ging er ihr auf Pfaden nach, die des profanen Lesers Auge nicht errät, und dorthin, wo die Liebe erst beginnt." [121*]) Es ist interessant, Kraus' eigenen Stil an dieser Probe zu betrachten. Wie sehr treffen die gefundenen Kriterien gerade auf ihn zu! Karl Kraus tadelt eben vor allem, was mit unseren Worten die Sprachartistik und der starke Wille zur Wirkung genannt wurde, und wobei infolge der Fremdheit der Sprache gegenüber die an der Oberfläche liegenden und verhältnismässig einfach zu handhabenden und auf den ersten Blick bestechenden Stilformen besonders reichlich angewandt werden. Sehr bezeichnend ist Laubes Urteil über der Börneschen Stil. „Ein moderner Mensch wie Börne passte in keiner Weise zu antikisierender Form. Nicht von der klassischen Zeit ist sein Stil abzuleiten, sondern allenfalls von der Bibel. Das Wort war seine Welt, nicht die Erscheinung, nicht die Gestalt, nicht die zusammengesetzte Man-

121) „Heine und die Folgen in Untergang der Welt durch schwarze Magie". Wien u. Leipzig 1925. S. 227 ff.

nigfaltigkeit des Poeten."[122*]) Zwei Ergebnisse dieser Arbeit werden hier auch für Börne behauptet: der abrupte pathetische Stil der Propheten — denn nichts anderes dürfte mit dem Verweis auf die Bibel gemeint sein — und die Vernachlässigung der „Erscheinung" und „Gestalt", also wohl auch des Satzes, gegenüber der kleineren Einheit des Wortes. Von Alfred Kerr spricht Wilhelm Schneider als von einem „Meister des treffenden Wortes."[123*]) ..... Und doch liebt Kerr die Wiederholung, oft in Klammern gegeben, die sicher nicht zum Wesen des knappen Stils gehört; und er liebt es auch, einen Gedanken spielerisch von vielen Seiten aus anzusehen und aufzuzeigen. Er k a n n knapp sein, ist es häufig, z .B. wenn er in Form eines antithetischen Spruches die Endsumme seiner Ausführungen auszahlt. Von seinen vielen äusserlich kurzen und kürzesten Sätzen darf man sich nicht verführen lassen; denn es sind vielfach nur Satzglieder, diese, den üblichen Regeln der Zeichensetzung zuwider, durch Punkte gegeneinander abgetrennt."[124*]) Auch hier kommt zunächst die Bedeutung des Wortes für Kerr zum Ausdruck. Ferner wird die Knappheit des Ausdrucks und die Kürze der Sätze, die allerdings erst einer eingehenderen Untersuchung bedürfen, festgestellt, sodann schliesst sich die Antithetik sowie die artistisch spielerischen Wiederholungen und Häufungen, die ja auch bei Saphir so ausgeprägt waren. Auch für Maximilian Harden wird von Mahrholz[125*]) die Wichtigkeit der Wortsphäre hervorgehoben. Er ist „wortgläubig, ja Fetischist des Wortes". Ebenso gilt für ihn das ungeheure Streben nach Wirkung und die übertriebene Artistik. „..... es ist, als sollte man andauernd Pralinés essen, als sollte man ohne nahrhafte Speise auskommen. Eine Abfolge von stilistischen Effekten, bald brutaler, bald feiner Art, ein arabeskenhaftes Spiel des Geistes mit sich selber, ein l'art pour l'art des Räsonnements, ohne letzte Würde und Haltung, ohne eine Ziel im Unendlichen, das sind Hardens Essays .... Hülle des geistreichen Stils um jeden Preis und mit jedem Effekt ..." In anderen Worten gesprochen wird durch diese Charakterisierung auch das Mosaikartige und das aus vielen kleinen Einheiten Zusammengesetztsein gemeint. Das Gleiche dürfte gelten, wenn von Peter Altenberg erwähnt wird, eine „wundervolle Kraft der Impression, die ihm zu einem einzigartigen Stil verholfen hat", denn tatsächlich ist dieser Stil wie ein Mosaik zusammengesetzt.[126*]) Hier dürfte sich auch der impressionistische Stil Arthur Schnitzlers leicht anreihen lassen. Anlässlich der Besprechung Richard Beer-Hofmanns sagt Mahrholz „Eine gewisse Kunstgewerblichkeit eignet der ganzen Wiener Schule, eine Lust am Ziselieren des Wortes, am Stellen der Bilder, an Ornamentik der Metaphern". Die Darstellung gewisser Probleme in seinen Werken sei „mit dem farbigen Prunk der Sprache umhüllt".[127*]) In der Tat ist jene Charakterisierung der Wiener Schule zum großen Teil richtig. Dabei ist aber sehr aufschlussreich, daß dieser Kreis sich zum überwiegenden Teil aus Juden oder Judenstämmlingen zusammensetzt, von denen hier neben

122) Ausgewählte Werke, ed. Houben, Leipzig, Bd. IX, S. 53.
123) Ausdruckswerte der deutschen Sprache, S. 49.
124) ebenda S. 48.
125) Deutsche Lit. d. Gegenwart, Berlin 1931, S. 86 ff.
126) ebenda S. 151.
127) ebenda S. 150.

den bereits genannten Peter Altenberg, Arthur Schnitzler und Richard Beer-Hofmann noch Hofmannsthal, der aus einer ehemals jüdischen Familie stammte, Karl Kraus, Felix Salten, Stefan Zweig, Egon Friedell, Albert Ehrenstein, Felix Braun, Siegfried Trebitsch, Paul Wertheimer, Robert Neumann, Alfred Polgar, Adolf Donath, Sil Vara und Anton Lindner genannt werden sollen. Falls tatsächlich bestimmte Merkmale dieser Schule den für Saphir festgestellten verwandt sind, so wird man nach der Aufzählung all dieser jüdischen Autoren nicht erstaunt sein können. Es sei hier auf die Bedeutung der Wiener Tradition für die Ausbildung des Feuilletons nur mit einem Wort hingewiesen. Ganz im Zusammenklang mit dem vorigen spricht Mahrholz für Stephan Zweig von Werken, „die einem ästetenhaften Publikum durch die Gepflegtheit des Wortes und das Preziösentum der Empfindung Eindruck machen". [128*]) Also auch hier wieder die Erkenntnis von der Bedeutung der Wortsphäre für den Stil. Wassermanns charakteristischer Stil der knappen Sätze und kleinen Einheiten wird von Erwin Poeschel „nicht getragen gegliedert aus gleichwertigen Teilen, sondern gespannt, bewegt, drängend, fordernd" genannt. Das „Fordernde, Ringende" steht bei ihm im Vordergrund. Das Abrupte und Fragmentarische des jüdischen Stils kommt gerade bei diesem Autor ebenso klar zum Ausdruck wie die mangelnde Gestaltung der Satzsphäre. Sehr ähnliche Feststellungen könnte man auch für Max Brod machen. Von Albert Ehrenstein sagt Ernst Weiss neben einer Kennzeichnung seines Zornes als alttestamentarischer Glut: „Er spielt mit den Worten . . . ." [129*]) Schliesslich sei Meir Wieners Urteil über Paul Adler hier angeführt. „Wie jeder philologische Charakter, überschätzt auch Adler das Wort und scheint ewig um die Worte und Sätze herumzufeilen. Er will zuweilen zu bewusst mit der Klangfarbe des Wortes wirken, nicht mit dem Bild, das es vermittelt, sondern mit dem phonetisch-akustischen Gefühlswert. Diese Ohnmacht im Darstellen hat Adler mit den meisten jüdischen Lyrikern in der deutschen Sprache gemein. Bei einer ungewöhnlichen Fähigkeit des prophetisch-geistigen Sehens, das die Körper zwar sieht, aber nicht wahrnimmt — eine völlige Ohnmacht im Darstellen. Nicht das äussere Sein ergreift und erschüttert sie, darum vergreifen sie sich so oft, wenn sie sich an die Darstellung des äusseren Seins heranwagen . . . . . es fehlt ihnen die sinnliche Schaufähigkeit. Daher die Gequältheiten, wo es sich um Darstellungen handelt, dagegen natürliche Lebhaftigkeit — im Prophetischen, sogar im rhetorischen Ausdruck . . . . . " [130*])

Die vorstehenden Urteile sollen weder etwas beweisen, noch soll man daraus etwas folgern. Sie sind lediglich deshalb interessant, weil in ihnen eine Anzahl von Beobachtungen wiedergegeben werden, die sich ohne jeden Zusammenhang mit irgend einem System und ohne Hinblick auf allgemeine Erscheinungen gewonnen dennoch mit unseren Ergebnissen zum Teil auffallend berühren. Demnach erscheint es jedenfalls sinnvoll, weitere Forschungen auf der Grundlage der für Saphir gewonnenen Ergebnisse

128) ebenda S. 151.
129) Krojanker, Juden in der deutschen Literatur. Berlin, S. 663 ff.
130) ebenda S. 257 ff.

anzustellen. Allerdings kann hier zweierlei eingewandt werden: Erstens, es sind nur solche Urteile über jüdische Autoren angeführt worden, die mit den Ergebnissen der vorliegenden Arbeit mehr oder weniger übereinstimmen, solche Autoren aber, deren Stil hiervon stark verschieden ist, sind nicht erwähnt worden; zweitens, ebenso wurde nichts von nichtjüdischen Schriftstellern gesagt, die denselben oder einen ähnlichn Stil aufweisen. Hierin liegt in der Tat das Problem beschlossen; denn oft schon wurde gegen die theoretische Forderung der Feststellung eines jüdischen Elementes in der deutschen Prosa eingewandt, dieses könne nur dann als verbindlich anerkannt werden, wenn tatsächlich bestimmte Stilformen sich nur bei jüdischen und zwar bei allen jüdischen, aber nie bei nichtjüdischen Schriftstellern finden. Ernst Lissauer hat diesen Einwand folgendermassen formuliert: „Es gibt Kenner von sprachlichem Feingefühl, die behaupten, die Schreibweise des deutschen Ariers und des deutschen Juden zu unterscheiden. Dies wäre erst dann beweiskräftig, wenn man ihnen unbekannte Prosa ohne Namen des Verfassers vorlegte.“ [131*]) Man darf ohne weiteres zugeben, daß solches natürlich unmöglich ist. Grob mechanistisch dürfen derartige Probleme nicht betrachtet werden. Doch soll der Versuch gemacht werden, diesen Fragenkomplex etwas zu entwirren.

Um einmal mit der Betrachtung des jüdischen Stilelementes in der deutschen Prosa einen Anfang zu machen, wurde in dieser Untersuchung der Stil eines Autors analysiert, der aus einer Reihe von ganz bestimmten Gründen vor allen anderen jüdischen Schriftstellern prädestiniert schien, derartige Elemente aufzuweisen. In der Tat gelang es, hierbei zu handgreiflichen Ergebnissen zu kommen, sodaß zumindest der Satz gesichert ist: in der deutschen Prosa Saphirs ist ein deutlich wahrnehmbarer Einschlag jüdischer Stilelemente nachzuweisen.

Wenn nun gefragt wird, wie weit sich dieses Ergebnis verallgemeinern lasse, darf zumindest einmal die Tatsache der subjektiven Persönlichkeit jedes einzelnen Autors nicht vergessen werden. In dem heutigen Zustand der Literatur wie unseres gesamten Geisteslebens sind im Gegensatz etwa zu früheren Literaturepochen Charakterisierungen von Gruppen und demnach auch von gemeinsamen Stilmerkmalen nur mit bestimmten Einschränkungen und Vorbehalten zu geben. Schon aus diesem Grunde dürfen die bei Saphir befindlichen jüdischen Stilelemente nicht mit dem „jüdischen Stil“ schlechthin identifiziert werden. Zweifellos steckt ein wenn auch vielleicht gerade bei Saphir nicht großes Maß von persönlicher Gestaltungskraft darin. Bei anderen jüdischen Autoren mit anders gearteter Persönlichkeit müssen entsprechend andere Partien der jüdischen Stilform ausgeprägt oder vernachlässigt sein. Vor einer mechanischen Verallgemeinerung der für Saphir gewonnenen Ergebnisse ist also schon aus diesen Gründen zu warnen. Zwar können die hier geleisteten Vorarbeiten vieles erleichtern, doch muß bei jedem einzelnen Autor das gesamte Problem von neuem aufgerollt und besonders das einmalige persönliche Element in Rechnung gestellt werden.

---

131) C.-V.-Zeitung 23. 6. 33.

Ein weiterer Grund zur Vorsicht gegenüber vorschnellen Verallgemeinerungen ist der unterschiedliche Gebrauch von Sprache als einem Mittel der Verständigung und einem Mittel des Ausdrucks. In dem ersten Falle handelt es sich darum, anderen etwas Bestimmtes zu sagen und sie etwas verstehen zu lassen. Also sind dabei allgemein gültige konventionelle Formen anzuwenden. Im zweiten Falle will der Autor mehr als etwas mitteilen, er will auch etwas Einmaliges, Gefühlsmässiges, Seelisches, Künstlerisches ausdrücken, kurz es geht ihm um Gestaltung. Dann darf seine Sprache nicht bei dem Formelhaften und konventionellen Wendungen der Umgangs- und Verständigungssprache stehen bleiben, sondern muß den Versuch zur persönlichen, einmaligen, künstlerischen Gestaltung machen. Erst bei dieser Art von Sprache ist es möglich, in dem Sinne Stilstudien zu treiben, daß man dabei persönliche Besonderheiten entdecken kann. An sich ist es natürlich selbstverständlich, nur derartige Prosastücke zur Stilbetrachtung auszuwählen, in denen es dem Autor um künstlerische oder jedenfalls bewusste Gestaltung der Sprache geht. Aber das ist durchaus nicht bei allen also auch nicht bei allen jüdischen Autoren der Fall. Vielmehr kommt es vielen Schriftstellern nur darauf an, das Interesse auf Handlung, Charaktere und Probleme zu lenken. Soweit es sich also um jüdische Autoren dieser Klasse handelt, wird man von vornherein keine stilistischen Beobachtungen anstellen dürfen; denn hier wäre es in der Tat unmöglich, zu irgendwelchen Ergebnissen zu gelangen. Man muß aber auch ferner berücksichtigen, daß Schriftsteller, die im allgemienen durchaus zu der anderen Gruppe gerechnet und deren Stil daher auf spezifische Elemente hin untersucht werden darf, mindestens stellenweise bei unwichtigeren oder überhaupt konventioneller gestalteten Partien ihrer Werke zu der konventionellen Mitteilungssprache greifen. Grundvoraussetzung solcher Stilkritik ist daher immer die einwandfreie Auswahl des Materials. Sonst bleiben alle Bemühungen ohne Erfolg.

Aber auch wenn man alle diese Voraussetzungen erfüllt und das einmalige Individuelle in dem Stil eines jeden Autors in Rechnung gestellt hat, bleiben doch noch reichliche „Ausnahmen", die scheinbar jede Verallgemeinerung der für Saphir gewonnenen jüdischen Stilelemente unmöglich machen. Man kann feststellen, daß es sowohl jüdische Schriftsteller mit einem einwandfreien Deutsch als auch nichtjüdische Schriftsteller mit jenen „jüdischen" Stilelementen gibt. Dennoch widerspricht diese Feststellung nicht unseren Ergebnissen. Was sich tatsächlich ereignet hat, ist eine zweifache Assimilation, einmal die jüdischer Autoren an das Deutsche schlechthin und dann die deutscher Autoren an gewisse jüdische Stilelemente. Bei einer historisch gerichteten Betrachtungsweise kann hierbei auch garnichts Ueberraschendes erblickt werden. Ein enges Zusammenleben zweier verschieden gearteter mit demselben technischen Rüstzeug ausgestatteter Gruppen muß naturnotwendig im Laufe der Zeit zu gegenseitigen Beeinflussungen führen. Zwei Namen genügen, um das Vorhandensein dieser gegenseitigen Beinflussungen — oder der „Ausnahmen von der Regel", die nach manchen die Regel selbst umstossen — zu belegen: der Dichter Berthold Auerbach und der Theaterkritiker Bernhard Diebold. Auerbach, der Schwarzwälder Heimatdichter, in dessen Stil man vergeblich Anklänge an

Saphir — sei es auch nur in einer verwässerten Form — suchen dürfte, ist Jude, und Diebold, dessen Art zu schreiben ausserordentlich stark an Saphir erinnert, ist Nichtjude. Die Liste ähnlicher und erst recht weniger krasser Fälle liesse sich reichlich verlängern. Aber wie gesagt wird man hierin keinen Widerspruch gegen unsere Kennzeichnung jüdischer Stilelemente sondern lediglich ein Ergebnis starker gegenseitiger Angleichung beider Gruppen erblicken dürfen. Es wäre ja in der Tat wider alle literarhistorische Erfahrung, wenn man auf längere Zeit ein unbeeinflusst-nebeneinander-Fortbestehen zweier derartiger Elemente erwarten sollte.

Bei der Betrachtung der Assimilation jüdischer Autoren an den deutschen Stil wird es wie in dem umgekehrten Falle erforderlich sein, die allgemeinen geistigen und gesellschaftlichen Gegebenheiten zu berücksichtigen. Die jüdische Geschichte von Mendelssohn bis zum Jahre 1933 ist in Deutschland geradezu eine Assimilationgeschichte zu nennen. Es erübrigt sich, an dieser Stelle die einzelnen Kriterien und Phasen jener Entwicklung nachzuzeichnen.[132*]) Jedenfalls steht fest, daß es einer ganzen Anzahl von Individuen gelang, sich weitgehend an die deutsche Kultur und an deutsches Wesen zu assimilieren. Natürlich gaben sie damit ihr Judentum auf, wobei nicht so sehr an die jüdische Religion als an den subjektiv gefühlsmässigen und auch äusserlich objektiv erkennbaren Zuammenhang der durch ganz bestimmte Kriterien gekennzeichneten „seelischen Rasse“ [133*]) zu denken ist. Ja es gab Fälle, in denen selbst bei mehr oder weniger formaler Betrachtung der jüdischen Religion Menschen in ihrer gesamten Erscheinung und Wesensart mehr dem deutschen als dem jüdischen Menschentyp zugerechnet werden mussten, während andere, die von sich aus jeden Zusammenhang mit der jüdischen Tradition aufgegeben hatten oder gar ihre Abstammung verleugneten, deutliche Merkmale aufwiesen, die allgemein für Juden typisch sind. Das willensmässige Moment spielt also bei der Beurteilung des Assimilationsgrades keine ausschlaggebende Rolle. Wenn wir jedenfalls als sicher annehmen dürfen, daß es in grösserer oder geringerer Zahl mit mehr oder weniger Erfolg „eingedeutschte“ Juden gab, so kann es nicht erstaunlich sein, bei manchen jüdischen Schriftstellern wenig oder keine Stilelemente jüdischer Herkunft zu entdecken. Solche Fälle würden indess nicht gegen das tatsächlich Vorhandensein spezifisch jüdischer Stilelemente sprechen. Als weiteres assimilationsförderndes Element muß das besonders ausgeprägte Sprachtalent der Juden in Betracht gezogen werden, in dem sich ja nur eine Sondererscheinung jenes allgemeinen Assimilationstriebes offenbart. [134*])

Dieser Assimilationstendenz waren freiwillig oder unfreiwillig alle deutschen Juden der vor kurzem zu Ende gegangenen Epoche, somit auch alle jüdischen Schriftsteller unterworfen. Bei dem einen prägte sie sich stärker, bei dem anderen weniger stark aus. Da die Assimilation in jedem einzelnen Falle auf Grund ganz bestimmter objektiver Umstände mehr oder weniger fortgeschritten ist, ergibt sich notwendig, daß der Stil der verschie-

---

132) Vgl. Ruppin, Soziologie der Juden. Berlin 1931.
133) Vgl. Ruppin, Soziologie der Juden.
134) ebenda.

denen jüdischen Schriftsteller je nach dem Grade ihrer objektiven Assimilation mehr oder weniger jüdische Stilelemente aufweisen muß. Da Saphir der am wenigsten assimilierte jüdische Schriftsteller in deutscher Sprache war, mußte seine Prosa für die Feststellung solcher Merkmale am aufschlussreichsten sein. Man wird bei anderen Autoren nicht derartig eindeutig und krass zu Tage tretende Erscheinungen antreffen: dennoch bleibt auch bei ihnen noch reichliches Material für solche Studien zu entdecken. Stets aber muß sich aus dem mehr oder minder krassen Vorhandensein derartiger Elemente der Grad ihrer Assimilation ergeben.

Sollen nun die Gründe für eine umgekehrte Assimilation deutscher Autoren an den jüdischen Stil besprochen werden, so muß man sich nochmals die wichtigsten bildenden Kräfte jenes vor Augen führen. Es wurden vor allem vier Gruppen von Stilformen und Faktoren unterschieden, das irrationale, das rationale, das artistische und jenes Moment des krampfhaften Strebens nach Wirkung, das auf den historisch begründeten Minderwertigkeitskomplex zurückzuführen war. Die irrationale pathetische Anlage der Stilbildung war vor allem durch das ursprüngliche lebhafte und ungezügelte Temperament, das sich auch bei anderen südländischen Völkern findet, zurückzuführen. Das rationale Moment, das bereits im Talmud stark ausgeprägt war und sich im Laufe der Jahrhunderte dauernd verstärkte, kann durch bestimmte soziologische Bedingungen erklärt werden. Gerade dieses Merkmal, das ja im Laufe der Geschichte so überaus bezeichnend für die Juden geworden ist und sich in Eigenschaften wie Findigkeit, Spürsinn, Kombinationsgabe, Leichtigkeit der Auffassung von theoretischen Dingen u. ä., vor allem also in der Fähigkeit zur schnellen Ideenassoziation äusserte, kann nur durch die besondere geschichtliche Entwicklung des jüdischen Schicksals verstanden werden. Diese Entwicklung vom Triebhaften, Instinktiven weg zum Verstandesmässigen, Rationalistischen hin wurde durch eine ganze Reihe von Umständen sehr beschleunigt und verstärkt. Vor allem wäre hier an das hohe Alter der jüdischen Kultur zu denken, an die Tatsache, daß die Juden seit zweitausend Jahren vorwiegend Stadtbewohner sind, daß sie vorwiegend im Handel beschäftigt waren, und daß durch die Bedeutung der Talmudgelehrsamkeit sowie durch die letzten fünfhundert Jahre Ghettogechichte eine scharfe Auslese nach der rationalen Seite hin stattgefunden hat. Indessen darf diese Tendenz zum Rationalismus nicht als etwas spezifisch Jüdisches betrachtet werden, vielmehr ist sie allen alten Kulturvölkern eigen und wird allgemein überhaupt als Zeichen des Alters gewertet. Das Gleiche gilt von dem artistischen Element. Auch hier handelt es sich um nichts anderes als ein Merkmal einer verhältnismässig späten Entwicklungsstufe literarischer Produktion. Die letzte Kraft schliesslich, die stark auf den jüdischen Stil eingewirkt hat, das übertriebene Geltungsstreben, war als Folge des historisch bedingten Minderwertigkeitskomplexes der Juden zu verstehen. Da ein Minderwertigkeitskomplex keineswegs an eine Gruppe schlechthin gebunden sein kann, muß auch dieses Element als stilbildende Kraft anderswo vorkommen können.

Nach diesen Ueberlegungen wird die Assimilation deutscher Schriftsteller an jene jüdischen Stilelemente verständlicher werden. Es dürfte sich

dann meistens um eine Beeinflussung durch jene Arten der jüdischen Stilformen handeln, die aus der rationalen oder artistischen Gruppe stammen, denn hier handelt es sich ja keineswegs um ausschliesslich jüdische Erscheinungen. Wie gezeigt wurde, müssen solche Merkmale vielmehr als Zeichen einer bestimmten Altersentwicklung angesehen werden, der wohl jedes Volk der Erde unterliegen dürfte, und die dann natürlich nicht schlagartig sondern bei dem einen Individuum des Volkes früher, bei dem anderen später zu Tage treten. Selbstverständlich müssen dabei vor allem die gesellschaftlichen und geschichtlichen Bedingungen aufgewiesen werden, die jene Alterserscheinungen an einzelnen Individuen früher als an anderen hervortreten lassen. Meist wird es sich hier um Schichten handeln, die schon lange in der Stadt leben, wenig oder keinen Kontakt mehr mit dem Boden besitzen und rationalistisch-intellektualistisch gebildet sind. Ferner gibt es natürlich zu allen Zeiten und bei allen Völkern Individuen, die auf Grund bestimmter einmaliger Umstände an irgend welchen Minderwertigkeitsgefühlen leiden und diese entsprechend durch ein übertriebenes Geltungsstreben zu kompensieren suchen. Daß der Stil solcher Menschen verkrampft und übrtrieben sein wird und infolgedessen von manchen Erscheinungen jüdischer Stilelemente beeindruckt sein kann, ist nicht verwunderlich. Es zeigt sich also, daß bei der Assimilation deutscher Autoren an jüdische Stilelemente immer schon eine Voraussetzung gegeben sein muss, die den Entstehungsursachen jener Elemente verwandt ist. Man darf sich also die Beeinflussung der deutschen Prosa durch jüdiche Schriftsteller nicht zu mechanisch vorstellen. Nur dann wird eine Erscheinung übernommen, wenn wirklich ein inneres Bedürfnis dafür vorhanden ist. Sonst handelt es sich um nichts weiter als um eine vorübergehende Modeangelegenheit. Es ist durchaus möglich und wahrscheinlich, daß das Vorhandensein solcher jüdischen Prosa eine stilistische Entwicklung sehr beschleunigt hat, die sonst erst viel später und vielleicht nie in diesem Masse gekommen wäre. Aber stets muß man sich dessen eingedenk bleiben, daß überall da, wo etwas entlehnt wird, eine innere Bereitschaft dazu vorhanden sein muß, und der Vorgang des Entlehens und der Beeinflussung nicht ausschliesslich auf das Konto des Vorbildes gesetzt werden darf.

Es seien noch einige Worte über die Ausbreitung solcher bei Saphir nachweisbaren jüdischen Stilelemente auf den Stil nichtjüdischer Autoren gesagt. Zunächst einmal muß man berücksichtigen, daß einzelne ähnliche Stilelemente, wenn auch in anderem Zusammenhang und wahrscheinlich aus anderen Triebkräften herau schon vor der Saphirschen Generation in der deutschen Prosa vorhanden waren. Hier sei nur an Angelus Silesius, Lessing, Herder, Heinze, Jean Paul, Lichtenberg, Schubart und Görres erinnert. Aber ihre bedeutendere Ausbreitung fanden sie erst im Anschluss an die Wirksamkeit von Saphir, Heine und Börne. Die Entwicklungsgeschichte dieser Elemente muß in engstem Zusammenhang mit dem Journalismus betrachtet werden, da ja Saphir sowohl wie Heine und Börne, die mit Saphir stilistisch nahe verwandt sind, vor allem durch den Journalismus wirkten und so eine sehr große Verbreitung erlangten. Zweifellos hat Anfangs dabei eine gewisse Mode mitgespielt. Als Beleg dafür, daß bereits schon damals zur Zeit des Jungen Deutschlands dieser Stil als von den jüdischen

Autoren herrührend empfunden wurde, sei nur eine Stelle aus Heinrich Laube angeführt. „Der Spott unserer Gegner, daß diese junge schriftstellerische Sippe vom Judentum abstammte, war gar nicht so unberechtigt. Von dieser Sprechweise war ich allerdings bereits angesteckt ...[135*]) Hier denkt Laube an jene irrationale pathetische Gruppe von Stilformen, die gerade seiner stürmisch revolutionären Generation besonders liegen mußte.

Künftige Arbeiten, die genauere Einzelheiten über die Ausbreitung von jüdischen Stilelementen, wie sie für Saphir nachgewiesen wurden, ergründen wollen, müssen sich vor allem vor vorschnellen Verallgemeinerungen hüten. Wohl erscheint es möglich und gegeben, auf den Ergebnissen dieser Arbeit weiter zu bauen. In jedem einzelnen Falle aber muß berücksichtigt werden, wie weit die individuelle Persönlichkeit des Autors jene allgemeine Erscheinungen modifiziert, inwieweit eine konventionelle Mitteilungssprache oder eine künstlerisch und bewusst gestaltete Ausdruckssprache verwandt ist, und schliesslich bis zu welchem Grade der betreffende Autor assimiliert ist. Bei der Beurteilung des Stils von nichtjüdischen Autoren, die bestimmte jüdische Stilmerkmale bereitwillig angenommen haben, muß genau untersucht werden, wie weit ihre allgemeine gesellschaftliche und individuelle geistige Lage derjenigen des durchschnittlichen deutschen Juden gleichkommt.

135) Werke, ed. Houben. Leipzig. Bd. VII, 210.

Album österreichischer Dichter. Neue Folge. Wien 1858 (Aufsatz über Saphir von Levitschnigg).
Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 30.
Bartels, A., Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur. Leipzig 1906.
Behrendt, Saphir als Begründer des „Tunnels über der Spree". Literarisches Echo. 20. Jahrg. 1917-18.
Bornstein, Hebbels Persönlichkeit. Berlin 1924.
Brockelmann, C., Semitische Sprachwissenschaft. Berlin 1916.
Geschichte der arabischen Literatur. Berlin 1902.
Cohn, J., Die Anschaulichkeit der dichterischen Sprache. Zschr. f. Ästhetik. II, 1907.
C. V.-Zeitung, Blätter für Deutschtum und Judentum. 23. 6. 33
Davidson, Parody in Jewish Literature. New York. 1907
Dessoir, Anschauung und Beschreibung. Zschr. f. systematische Philosophie X, 1904.
Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart 1906.
Ebert, M., Der Stil der Heineschen Jugendprosa. Berlin 1903.
J. Elbogen, Der jüdische Gottesdienst in seiner geschichtlichen Entwicklung. Frankfurt 1931.
Encyclopaedia Judaica, Berlin.
Engel, Ed., Deutsche Literatur.
Feldkeller, Die Einstellungsmetapher. Zschr. f. Aesth. XXII, 1928.
Gaster, M., The Son of Man. The Search. Vol. I,1, 1931 .
Gerber, Die Sprache als Kunst.
Glasenapp, Die Literaturen Indiens. Handb. d. Literaturwissenschaft, Potsdam 1929.
Goedeke, Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung. 3. Aufl. Dresden 1916.
Goethe, Noten zum besseren Verständnis des West-östlichen Divans.
Gottschall, die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts. Breslau 1881.
Grillparzer, Werke ed. Hock, Berlin und Leipzig.
Gross, K., Das anschauliche Vorstellen beim poetischen Gleichnis. Zschr. d. Aesth. XI, 1914.
Gumbel, H., Sonderrenaissance in deutscher Prosa. Frankfurt 1930.
Günther, L., Die deutsche Gaunersprache. Leipzig 1919.
Hart, Divan der persischen Poesie, Halle.
Hebbel, Sämtliche Werke. ed. Werner Berlin 1901 ff.
Heine, Sämtliche Werke. Hamburg 1865.
Heines Briefwechsel. ed. F. Hirth, München u. Berlin 1914.
Heine-Reliquien, ed. Maximilian v. Heine-Geldern und G. Karpeles, Berlin 1911.
Hirzel, Gleichnisse und Metaphern im Rgveda. Leipzig 1890.

Horn, P., Geschichte der persischen Literatur. Leipzig 1909.
Houben, Jungdeutscher Sturm und Drang. Leipzig 1911.
Jellinek, A., Der jüdische Stamm. Wien 1869.
Jewish Encyclopaedie, New York and London 1901 ff.
Jüdisches Lexikon, Berlin.
Karpeles, Geschichte der jüdischen Literatur. Berlin 1909.
Kraus, K., Heine und die Folgen, in „Untergang der Welt durch schwarze Magie". Wien und Leipzig 1925.
Krojanker, G., Juden in der deutschen Literatur. Berlin 1922.
Kuh, E., Biographie Friedrich Hebbels. Wien 1877.
Laube, Gesammelte Werke. ed. Houben. Leipzig 1908.
Geschichte der deutschen Literatur. Stuttg. 1840.
Loewe, H., Die Sprachen der Juden. Köln 1911.
Lyon, Handbuch der deutschen Sprache.
Mahrholz, Deutsche Literatur der Gegenwart, Berlin 1931.
Mehren, Die Rhetorik der Araber. Wien 1853.
Meissner, Die babylonisch-assyrische Literatur. Handb. d. Literaturwissenschaft, Potsdam 1927.
Menzel, Deutsche Dichtung.
Meyer, R. M., Deutscher Stil. Müchen 1906.
Meyer-Bieber, Die deutsche Literatur des 19. u. 20. Jahrhunderts. 7. Aufl. Berlin 1923.
Moog, Die homerischen Gleichnisse. Zeitschrift f. Aesthetik VII, 1912.
Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. 2. Aufl. Regensburg 1928.
Nagl-Zeidler-Castle, Deutsch-österreichische Literaturgeschichte. Wien u. Leipzig 1914.
Novalis, Schriften. ed. Heilborn. Berlin 1901.
Olsvanger, Volksliteratur der Ostjuden, Basel 1920.
Perez, Jüdische Geschichten. Inselbücherei Leipzig.
Perles, Jüdische Skizzen. Leipzig 1912.
Plüss, Das Gleichnis in der Erzählung. Festschrift zur 49. Philologen-Versammlung. Basel 1907.
Quintilian, Institutio oratoria.
Rechendorf, Paronomasie in den semitischen Sprachen. Giessen 1909.
Ritter, H., Ueber die Bildersprache Nizamis. Der Islam Beiheft 5, Berlin 1927.
Robinson, S., Persian Poetry.
Rosenzweig-Schwannau, Hafis. Divan. Wien.
Rückert-Pertsch, Grammatik, Rhetorik und Poetik der Perser. Gotha 1874.
Ruppin, A., Soziologie der Juden. Berlin 1931.
Sachs, M., Die religiöse Poesie der Juden in Spanien. Berlin 1854.
Schellenberg, Heines französische Prosawerke. Germanische Studien 14.

Schneider, W., Ausdruckswerte der deutschen Sprache. Leipzig und Berlin 1931.
Schlesinger, M., Satzlehre der aramäischen Sprache des babylonischen Talmuds. Leipzig 1928.
Schlesinger, S., Beiträge zur talmudischen Methodologie. Berlin 1927.
Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung.
Schultz, J., Psychologie des Wortspiels. Zeitschr. f. Aesthetik. 21, 1927.
Sister, Metaphern und Vergleiche im Koran. Mitteilungen des Seminars für orientalische Sprachen. Berlin. Bd. 27, 1931. Abt. II.
Spiegel, Sh., Hebrew Reborn. London 1931
Stapel, W., Antisemitismus und Antigermanismus. Hamburg 1928.
Steinschneider, W., The Jewish Literature. London 1857.
Stern, E., Metapher und Subjektivität. Euphorion V, 1918.
Sterzinger, O., Die Gründe des Gefallens und Missfallens am poetischen Bilde. Zeitschr. f. Psych. XXIX, 1923.
Das Steigerungsphänomen. Zeitschr. f. Aesthetik. XII, 1917.
Strodtmann, Heines Leben und Werke, 3. Aufl. Hamburg 1884.
Treitschke, Deutsche Geschichte des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1927.
Vogt und Koch, Geschichte der deutschen Literatur. 4. Aufl. Berlin 1920.
Walzel, Görres und seine Ideenwelt. Euphorion 1910.
Wiener, L., History of Yiddish Literature. London 1899
Wilamowitz-Möllendorf, Die griechische Literatur des Altertums. Berlin 1905
Wininger, Jüdische National-Biographie. Cernaufi. 1924 ff.
Wünsche, Die Bildersprache des alten Testaments. Leipzig 1906.
Wurzbach, Biographisches Lexikon von Oesterreich. Wien 1874, Bd. XXVIII
Zunz, Die gottesdienstlichen Vorträge der Juden. Frankfurt/M. 1892.
Literaturgeschichte der synagogalen Poesie. Berlin 1865.
Synagogale Poesie des Mittelalters. 2. Aufl. Frankfurt/M., 1920.
Merker-Stammler, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Berlin 1928-29.

Lebenslauf

Ich, Siegfried Kösterich, deutscher Staatsangehörigkeit, wurde am 20. 9. 1909 in Hanau a/Main als Sohn des Schneidermeisters Leo Kösterich geboren. Im Alter von 6 Jahren trat ich in die dortige Mittelschule ein. Infolge der Kriegsverhältnisse kam ich 1917 zu Verwandten auf das Land, wo ich fast zwei Jahre lang die Dorfschule besuchte. Danach wurde ich in die Quinta des Humanistischen Gymnasiums zu Hanau a/Main aufgenommen. Im Jahre 1920 kam ich nach Frankfurt a/Main, wo ich das Lessing-Gymnasium bis zum Abitur besuchte. Im Anschluss daran studierte ich Deutsch, Englisch und Geschichte 4 Semester an der Universität zu Frankfurt a. M., ein Jahr am University College, London, und nochmals 4 Semester in Frankfurt a/Main.

Meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Franz Schultz, bin ich für seine verständnisvolle Förderung zu großem Dank verpflichtet.

Buchdruckerei GEBRÜDER BRAUN, Frankfurt a. M.